



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Tropy samotności : o doświadczeniu egzystencji w poezji

**Author:** Joanna Kisiel

**Citation style:** Kisiel Joanna. (2011). Tropy samotności : o doświadczeniu egzystencji w poezji. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego



**JOANNA KISIEL**

# **TROPY SAMOTNOŚCI**

**o doświadczeniu egzystencji w poezji**

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2011

Poezja i samotność mają z sobą wiele wspólnego. Spokojny, skupiony namysł, odejście od zamętu codziennych działań, głębokie spojrzenie w siebie, zatrzymany czas, kondensacja intelektu i wyobraźni, dyscyplina słowa, poszukiwanie esencji. Liryka nie potrzebuje zdarzeń i przykuwającej uwagi opowieści, niewiele sobie robi z życiowej pragmatyki, nie pyta o przyczyny i nie biegnie za celem, przydarza się i spełnia w oddaleniu od zgiełku życia.

Związków poezji z samotnością nie sposób ograniczyć do tropienia tematu, do sposobów wyrażania samotności jako sytuacji egzystencjalnej ani do refleksji nad jej istotą i sensem. Samotność jako temat poezji jest nieznośnie banalna, jako przedmiot refleksji jałowa. Cóż nowego pod słońcem? Zawsze ta sama dotkliwa inność, oddalenie, trudna odmienność, która wymyka się wszelkim słowom. Uwikłanie mowy lirycznej w odczucia i doświadczenie samotności ma wieloraką naturę, tkwi u źródeł wiersza, określa jego klimat, wyznacza tło poetyckich poszukiwań. Gdy myślę o tropach samotności w poezji, nie szukam utworów lirycznych traktujących o samotności, nie wydają mi się one nadmiernie interesujące w swoim bezpośrednim, tematycznym wskazaniu. Większą nadzieję pokładałam w odniesieniach nieoczywistych, pozornie skupionych na całkiem innych zagadnieniach, które samotności dotyczą niejako mimochodem. Być może ta, jedna z najistotniejszych ludzkich spraw, stanowi nieusuwalne tło poetyckiego mówienia, główny powód podjętej próby słowa.

## **Tropy samotności**



Nr 2895

**JOANNA KISIEL**

# TROPY SAMOTNOŚCI

**o doświadczeniu egzystencji w poezji**

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2011

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej  
MAREK PIECHOTA

Recenzent  
ROBERT CIEŚLAK

Publikacja – po wyczerpaniu nakładu – dostępna będzie  
w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa  
[www.sbc.org.pl](http://www.sbc.org.pl)

# Spis treści

Samotność, wiersz	9
Pochwała samotności	9
Samotność wiersza	13
Odcienie samotności	17
Opowiedzieć samotność	29

## Zastony cierpienia

Labirynt literatury, maska duszy	
O wierszu Jana Lechonia <i>Jan Potocki</i>	37
Niekochane dziecko?	37
Milczenie hrabiego	40
„Zła rzeczywistość – kobieta bez twarzy”	45
On, czyli ja	53
Zastony ciała	
O poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej	59
„Krok w nieskończoność”	59
Jak umierają wróżki?	63
Potęga stroju?	66
Lustro jesieni	73
Maskarady	75
Powrót ciała	85
W pułapce ciała	87

## Samotność umarłych

Porządek trwania	
O wierszu Jarosława Marka Rymkiewicza <i>Widomie skryta</i>	97
Wiersz-klejnot	97
Bursztyn Morsztyna	98
Pszczółka i oko	100



Poeta-pszczoła	101
Obcy we mnie	104
Palimpsest nieśmiertelności	107
Czas: domykanie, otwieranie	109
Ujarznienie chaosu	112

### Przygody ciała

O <i>Thema regium</i> Jarosława Marka Rymkiewicza	115
Kwestia krwiobiegu	115
W kleszczach konwencji	122
Horyzont ciała	134
Potrzeba metafizyki	145
Przeciw śmierci	156
Lekcja Łazarza	166

## Przypadki bezsennych nocy

### Niedotykalna bliskość

O wierszu Stanisława Barańczaka <i>Płakała w nocy...</i>	179
Zaproszenie do intymności	179
Igraszka	181
Świadek łez	184
„Na wyciągnięcie ręki”	186

### Na ziarnku grochu

O wierszu Stanisława Barańczaka <i>Powiedz, że wkrótce</i>	191
Zachować formę	191
Bezsenna noc	193
Piasek w klepsydrze	196
Niezdolne ziarno	199
„Zagłębiam się w ciele”	201
Przed lustrem	204

## Samotność podróży

### Świat i „ja”

O poezji Ryszarda Kapuścińskiego	211
Ryzyko poezji	211
Niepewność słów	216
Ulotność świata	220
Tajemnica drzewa	225
Lot i upadek	235
Autoportret ze śmiercią w tle	244

Inny Łazarz	
O jednym wierszu Ryszarda Kapuścińskiego	251
Przekroczyć granice	251
Spotkanie z Innym	252
Spojrzenie człowieka Zachodu	255
Metafizyczne oszustwo	256
Dramat podzielonego świata	259

### Tajemnica spojrzenia

Spojrzenie, smutek, samotność	
O tryptyku Feliksa Netza <i>Trzy tematy z Edwarda Hoppera</i>	263
Niepokoje odbiorcy ekfrazy	263
Tryptyk z obrazów Edwarda Hoppera	265
Poranek w mieście	268
Nocni włóczędzy	274
Western Motel	279

### Poetyki tożsamości

„Szelest skrzydeł nocy”	
O poezji Aleksandra Rybczyńskiego	293
Pomiędzy	293
Zarys skrzydeł	297
Dotyk nocy	306
„Pomiędzy nami: jasność”	311
W szczelinie mroku	318
Powrót żywiołów	
O wyobraźni poetyckiej Pawła Sarny	335
Gwałtowność żywiołów	335
Kosmiczna wyobraźnia	339
Reguła powszechnej zmienności	344
Poznać samego siebie	351
Nota bibliograficzna	355
Indeks nazw osobowych	357
Summary	363
Sommario	366





**Samotność, wiersz**



# Samotność, wiersz

## Pochwała samotności

Poezja i samotność mają z sobą wiele wspólnego. Spokojny, skupiony namysł, odejście od zamętu codziennych działań, głębokie spojrzenie w siebie, zatrzymany czas, kondensacja intelektu i wyobraźni, dyscyplina słowa, poszukiwanie esencji. Liryka nie potrzebuje zdarzeń i przykuwającej uwagi opowieści, niewiele sobie robi z życiowej pragmatyki, nie pyta o przyczyny i nie biegnie za celem, przydarza się i spełnia w oddaleniu od zgiełku życia.

Związków poezji z samotnością nie sposób ograniczyć do tropienia tematu, do sposobów wyrażania samotności jako sytuacji egzystencjalnej ani do refleksji nad jej istotą i sensem. Samotność jako temat poezji jest nieznosnie banalna, jako przedmiot refleksji – jałowa. Cóż nowego pod słońcem? Zawsze ta sama dotkliwa inność, oddalenie, trudna odmienność, która wymyka się wszelkim słowom. Uwikłanie mowy lirycznej w odczucia i doświadczenie samotności ma wieloraką naturę, tkwi u źródeł wiersza, określa jego klimat, wyznacza tło poetyckich poszukiwań. Tematyzacja samotności doprawdy niczego tu nie przesądza. Gdy myślę o tropach samotności w poezji, nie szukam zatem utworów jej poświęconych, nie wydają mi się one nadmiernie interesujące w swoim bezpośrednim, tematycznym wskazaniu. Większą nadzieję pokładam w odniesieniach nieoczywistych, pozornie skupionych na całkiem innych zagadnieniach, które samotności dotyczą niejako mimochodem. Być może ta, jedna z najistotniejszych ludzkich spraw, stanowi nieusuwalne tło poetyckiego mówienia, główny powód podjętej próby słowa.

Truizmem byłoby przypominać, że porządek istnienia w świecie zewnętrznym rządzi się prawami całkowicie odmiennymi od

reguł stanowiących gramatykę istnienia wewnętrznego<sup>1</sup>. Jedynie zwracając się w głąb siebie, można pomyśleć o wolności od zewnętrznych uwikłań i przypadków losu, pokusić się o budowę wewnętrznej autonomii, poszukać oparcia w sobie przeciw zmienności, chaosowi i rozproszeniu świata. Z tej perspektywy odwaga samotności zawsze się opłaca, bo niesie szansę ułożenia relacji z zewnętrżnością przynajmniej częściowo na własnych zasadach, pomaga przezwycięzać lęki przed czasem i niepewną przyszłością, przed umieraniem i śmiercią, a także przed spotkaniem z sobą. Trening samotności nie składa wprawdzie łatwych obietnic, lecz daje nadzieję. Owocem praktykowania samotności czasami bywa twórczość.

Literatura – co warto podkreślić – nigdy nie jest wyłączną domeną samotności, lecz miejscem ścierania się jednostkowej potencji oraz dokonań i ograniczeń wspólnoty. Scena wyobraźni, na której zmierzyć się trzeba zarówno z poprzednikami, jak i bohaterami własnej opowieści, to istny gąszcz wyobrażeń i głosów, przez których napór i ciemność przedzierać się przyjdzie w stronę głosu własnego i własnego przeżywania świata. Zatem „jeżeli nawet twórczość nie jest samotnością – samotność jest koniecznym warunkiem twórczości”<sup>2</sup>, niezbędnym do uruchomienia tej sceny, na której podjąć można wyzwanie i ryzyko realizacji projektu tożsamościowego.

Tak zorientowana literatura, pomyślana jako zadanie tożsamościowe, zobaczona z perspektywy doświadczenia samotności, jest przedsięwzięciem zgoła paradoksalnym. Wysiłek odkrywania siebie, szukanie wyrazu dla własnej niepowtarzalności, wreszcie odwaga spotkania z sobą, której szansę daje świadoma samotność, w porządku literatury stają się jej przezwyciężaniem, odnajdywaniem siebie w cudzych losach i emocjach, stanowią próbę tożsamościowych luster. Bilans zysków i strat jest jednak zawsze niepewny. Zarówno odnaleziony skarb własnego „ja”, jak i przezwyciężona samotność, są jedynie połowicznym sukcesem, tożsamościowa opowieść rośnie na pozornych odkryciach myśli

---

1 Por. J. SZCZEPAŃSKI: *Osamotnienie i samotność*. W: IDEM: *Sprawy ludzkie*. Warszawa 1980, s. 22.

2 Ibidem, s. 29.

i wyobraźni, buduje zasłonę samotności, której w jej najgłębszym wymiarze i prawdziwej osobności ani przezwyciężyć, ani wyrazić nie sposób.

Literatura karmi się w końcu złudzeniem. Niewykluczone, że w perspektywie poszukiwań tożsamościowych obiecuje więcej niż daje. Próba odnajdywania siebie prowadzi przez labirynty cudzych losów, dopuszcza przymierzanie różnych masek, jest zarówno odkrywaniem, jak i utratą siebie. W tym paradoksalnym przedsięwzięciu wszystko z sobą się splata. Zawsze częściowe tożsamościowe zdobycze idą w parze z przezwyciężaniem jednostkowej osobności, lecz odkrywanie wspólnoty doświadczeń i doznań grozi zacieraniem konturów odrębnego „ja”. Jedno jest pewne: przygoda literatury jest niekończącym się doświadczaniem powrotów i powtórzeń.

Podjmując wysiłek lektury, która także jest przecież projektem tożsamościowym, trafiamy wciąż w te same miejsca, błądzimy w labiryntach luster i uporczywych analogii. Tym sposobem książka traktująca o bardzo odległych od siebie autorach i jakże różnych poetyckich dokonaniach zyskuje wewnętrzną spójność w porządku czytania, w świadomości interpretatora, w której krzyżują się odległe szlaki i różnorodne lekturowe tropy. Zaproponowana przestrzeń lektury ustanawia sobie właściwy system odbić i korespondencji, wynikający z faktu, że czytając, nieustannie napotykamy te same bądź choćby tylko podobne miejsca, że w istocie wszystko się z sobą łączy w uniwersalnym porządku ludzkich spraw. Nagle okazać się może, że liryczne bohaterki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i bohaterki obrazów Edwarda Hoppera przywołane w poetyckim komentarzu Feliksa Netza w podobny sposób przeglądają się w lustrze Ofelii, a podróż w poszukiwaniu wolności i pogoń za marzeniem rejestrowana w wierszach Aleksandra Rybczyńskiego spotyka się z nastawionym na wysiłek zrozumienia świata podróżowaniem Ryszarda Kapuścińskiego, które grozi wszakże utratą siebie. W kreacjach lirycznych bohaterów, bez względu na to czy rzecz dotyczy wierszy Lechonia, czy Pawlikowskiej, dostrzec można podobny rodzaj szyfru o charakterze podwójnej gry, autorskiej strategii ukrywania i odsłaniania siebie, pokusę autoportretu nie wprost, ukrytego za migotliwą zasłoną lirycznej fikcji.



Kluczowe dla czytanych poetyckich tekstów doświadczenie samotności wobec miłości i śmierci, cierpienia i umierania, wobec losu i tajemnicy, bezdomności i podróży, wobec drugiego człowieka i wobec siebie samego wyznacza przestrzeń możliwych wzajemnych korespondencji. Zapisane w wierszu tropy egzystencji zyskują wartość emblematyczną, każą myśleć o samotności Narcyza i Ofelii w krańcowo odmienny sposób doświadczających potęgi spojrzenia, Ikara i Łazarza, na różne sposoby przekraczających nieprzekraczalne granice, Odysa, który traci i odzyskuje siebie, oraz herosa, który zdoła ujarzmić żywioły i uporządkować świat, by także powrócić do domu. Przywołane figury niech pozostaną jednak dalekim tłem jednostkowych zapisów lirycznych, trochę kierunkowskazem, a trochę przestrogą przed pokusą upraszczających typologii. W procesie lektury istotniejsza niż precyzja modelowego rozpoznania pozostanie wierność niepowtarzalności tekstu, świadectwo uważnego i uczciwego mu towarzyszenia. Jakkolwiek zatem samotność autorów i czytelników wierszy przegłąda się zawsze w świecie konwencjonalnej literackości, pozostaje mieć jednak nadzieję, choćby niewielką, że liryczny zapis ocala nieznacznym okruszkiem niepowtarzalnego, jednostkowego widzenia świata, zaszyfrowany za ruchem zasłon, figur i analogii.

Pochwała samotności siłą rzeczy łączy się z wiarą w możliwość i niebagatelną wartość poszukiwanej jednostkowej perspektywy.

W samotności mogę odnaleźć miarę moich wszechrzeczy, tych które sam tworzyłem, współtworzyłem, w których uczestniczyłem, które przeżywałem. Każdy człowiek, bez względu na rodzaj kultury i społeczeństwa, bez względu na epokę historyczną – jak o tym świadczy chociażby literatura wszystkich epok – zmierza podświadomie czy nieświadomie do tego, co w filozoficznej refleksji znalazło pełny wyraz – mianowicie zmierzenia świata, w którym żyje i działa, jakąś niezawodną miarą siebie samego, ustanawiającą punkt, na którym wspiera się cały jego świat<sup>3</sup>.

---

3 Ibidem, s. 26.

W jakim stopniu wiersz poety mierzy świat niezawodną miarą siebie samego? Czy ustanawia punkt, na którym wspiera się świat? Optymistyczne przekonanie o poznawczej wartości wiersza, który chaotycznemu przepływowi wielokształtnej egzystencji przeciwstawia porządek ograniczonej przestrzeni słów, każe wierzyć w to założenie. Pochylając się nad mikrokosmosem wiersza, zakładamy, że z jego perspektywy zdołamy zobaczyć świat, że jedyny i niepowtarzalny układ słów i wyobrażeń ustali choćby na chwilę punkt podparcia świata. Jego aktualność ogranicza się do czasu trwania lektury i czytelniczego nad nim namysłu, żaden przecież wiersz nie uniesie w niewyobrażalnym wysiłku ogromu i bezkształtu rzeczywistości. Wiersz jako odpowiedź na egzystencję jest wszakże próbą, jedną spośród niezliczonych, której wartość mierzyć wypada odwagą i autentycznością świadectwa, a nie tylko sukcesem artystycznego efektu.

### Samotność wiersza

Świadectwo egzystencji utrwalone w wierszu, naznaczone sygnaturą optyki jednostkowej, tyleż jednak obiecuje, co każe o sobie wątpić. Samotny z definicji zamysł wyrażenia własnej niepowtarzalności mierzy się z wielorakim komunikacyjnym uwikłaniem. Philippe Lacoue-Labarthe wokół jednostkowego doświadczenia zapisanego w wierszu dostrzega same pułapki:

Kwestia, jak ją nazwałem, idiomu dotyczy więc, mówiąc ściślej, niepowtarzalności. [...] Dotyczy ona nie samego „tekstu”, lecz jednostkowego **doświadczenia**, kiedy jest ono opisywane, o ile w ogóle jest ono jako takie opisywalne, o ile z chwilą jego opisania sama jednostkowość nie zostaje na zawsze zaprzepaszczone już u samych swych źródeł albo u celu przez sam fakt użycia języka (za sprawą jego nieprawdopodobnej nieprzechodniości) lub przez pragnienie sensu (uniwersalności), ożywiające głosy poróżnione pod przymusem języka, który sam jest podzielony pomiędzy języki. Czy mimo wszystko możliwe jest jeszcze jednostkowe doświadczenie? Doświadczenie milczące, absolutnie

nieprzebyte doświadczenie języka, niewzbudzone przez choćby najslabiej wyartykułowany dyskurs? Gdyby jednak tak było, jeśli jednostkowość mimo wszystko istnieje, jeśli stawia opór [...], to czy sam język zdołałby unieść brzemień tej jednostkowości?<sup>4</sup>

Problem samotności dotyczy wiersza w każdym zakresie, w jakim przychodzi nam doświadczyć zarówno oporu egzystencji, jak i oporu języka. Uchwycić swą jednostkowość w płynnym, wymykającym się doświadczeniu egzystencjalnym i użyć do tego języka, który siłą rzeczy podda je uniwersalizacji, to prawdziwie karkołomna próba. Samotność niwelowana w samym akcie komunikowania, pokonywana przez fakt, że coś jednak udało się przekazać, jednocześnie rośnie wraz z przekonaniem o tym, co uległo utracie, bezpowrotnie wymknęło się myśli i słowu, uległo zafałszowaniu czy utknęło na progu niewyraźności. Mowa wiersza bywa nierzadko przypadkiem „rozmowy rozpaczliwej”<sup>5</sup>, płynącej z głębi samotności i bólu, dramatyczną odpowiedzią na własną egzystencjalną jednostkowość pomimo wszystko. Lustro wiersza, podejmującego wyzwanie egzystencji, musi się liczyć z nieprzewidywaną nieprzystawalnością precyzji i ładu zorganizowanej poetycko wypowiedzi i nieciągłego żywiołu, pełnego szczelin nicości.

Przekaz wiersza nie jest w końcu opowieścią, nie chwyta się twardego gruntu zdarzeń, by zatrzymać to, co się wydarzyło, tę drogę pozostawiając gatunkom epickim. Poetyckie świadectwo wynika niejednokrotnie ze spojrzenia w ową nicość, zaniechanie zdarzenia zastępuje rejestracją bezkształtnego niepokoju, którego ciężar próbuje łagodzić formą kunsztowną, jak w przypadku bezsennych villanelli Stanisława Barańczaka z tomu *Chirurgiczna precyzja*, a jeżeli sięga po liryczną fabułę, jak Jan Lechoń opowiadający o samobójczej śmierci Jana Potockiego, to po to, by za jej zasłoną

---

4 Ph. LACQUE-LABARTHE: *Poezja jako doświadczenie*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Gdańsk 2004, s. 25.

5 Por. komentarz Ph. LACQUE-LABARTHE’A do słów Paula Celana z *Południka*: „Wiersz staje się [...] rozmową – często jest to rozmowa rozpaczliwa” (P. CELAN: *Utwory wybrane*. Przeł. F. PRZYBYŁAK, wybór i oprac. R. KRYNICKI. Kraków 1998, s. 335). Ibidem, s. 44.

szyfrować ukryty, głęboko osobisty przekaz, którego nie sposób wypowiedzieć inaczej.

Philippe Lacoue-Labarthe, komentujący wiersze Paula Celana, rzecz ujmuje daleko bardziej radykalnie:

Wiersz nie chce niczego opowiadać, nie ma nic do powiedzenia: opowiada i wyraża jedynie to, od czego jako wiersz się odrywa<sup>6</sup>.

Stąd już tylko krok do zanegowania doświadczenia poetyckiego:

Jeśli „doświadczenie poetyckie” nie istnieje, to po prostu dlatego, że doświadczenie jest właśnie brakiem „przeżycia”. Dlatego właśnie można mówić w sensie ścisłym o **egzystencji** poetyckiej, zakładając, że egzystencja jest tym, co niekiedy zieje dziurami w naszym życiu, co dziurawi je i rozdziera, wyrzucając nas momentami poza nas samych. Dlatego także, wobec ukradkowości i nieciągłości egzystencji, wiersze to twory rzadkie i nieuchronnie krótkie, nawet wtedy gdy rozrastają się, usiłując zażegnać utratę lub zanik tego, co wymusiło ich zaistnienie. I dlatego też nie ma z konieczności niczego wspaniałego w poetyczności i niesłusznie na ogół utożsamia się poezję z celebracją: w największym banale, beztreściowości, może nawet frywolności (w którą od czasu do czasu lubił zabłądzić Mallarmé), można znaleźć ową czystą – przeczystą niezwykłość, **dar nicości**, lub ów **prezent nicości**, jak się niekiedy mówi o nic nie znaczącym upominku: takie tam nic<sup>7</sup>.

Bohaterowie interesujących mnie wierszy dotyczą egzystencji w jej przenicowanym kształcie, zatrzymani na brzegu egzystencjalnej przepaści, z której droga prowadzi w nieznane. Eleganka wtulona w futro w miniaturze Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, postawiona wobec pytania o „krok w nieskończoność”, jest tak samo nagle wyrzucona poza siebie samą, jak spoglądający w lustro

---

<sup>6</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 30–31.

nicości bohater wiersza Stanisława Barańczaka *Powiedz, że wkrótce*, podczas jednej z wielu, pozbawionych zdarzeń, bezsennych nocy. Perspektywa nieskończoności rozdziera oto powtarzalną i łatwą do przewidzenia rzeczywistość codziennych sytuacji, stawiając ich i nas wobec nierozwiązywalnej tajemnicy. Poeta-klasyk nasłuchuje wówczas głosów idących z odległych epok, próbując zagłuszyć metafizyczną samotność jednostki postawionej wobec ogromu czasu i przestrzeni, zniwelować nieskończoną odległość dzielącą żywych i umarłych. Być może dziurawa tkanka egzystencji rzeczywistość domaga się plastra poezji, językowej prowizorki, usiłującej „zażegnać utratę lub zanik” rozdartej materii życia, rozpaczliwie ratowanej precyzją poetyckiej miniatury, doskonałością sonetu czy kunsztowną melodią villanelli.

Wiersz, prawdziwie dotykający doświadczenia, najpewniej bierze się zatem z braku, zaniku ciągłości, nieobecności zdarzeń, niejasności rozpoznania sensu, z niedostatku przeżycia czy utraty poczucia własnego istnienia. Formuła „dar nicości” nader trafnie określa jego podwójną naturę, w której brak spotyka się z niespodziewaną nadwyżką, a zwycięstwo nad nicością podszyte jest ściegiem nieuniknionej porażki. W tym kontekście nie bez powodu przychodzi na myśl autotematyczne przywołanie pszczoły zatopionej w bursztynie z sonetu *Widomie skryta* Jarosława Marka Rymkiewicza, podejmującym poetycki głos Jana Andrzeja Morsztyna. Wątpliwy triumf nad przemijaniem konceptualnie zamknięty w bryłce bursztynu, symbol nieśmiertelności, która w gruncie rzeczy okazuje się trwaniem śmierci, w jakimś sensie koresponduje z określeniem wiersza mianem „daru nicości”.

Poezja nieustannie mierzy się z egzystencjalnym ograniczeniem, toczy zapasy ze śmiercią, wydrzeć próbuje nicości choćby ślad istnienia i zatrzymać go w formie mniej lub bardziej efektownego drobiazgu. Odpowiedź wiersza na niewzruszone reguły egzystencji jest zawsze cząstkowa i w gruncie rzeczy ironicznie nieprzystająca do braku, który ją wymusza. Czyż nie z tego powodu zanotuje poeta: „Wiersz jest samotny. Jest samotny i w drodze. Kto go pisze jest wespół z nim w drodze”<sup>8</sup>?

---

8 P. CELAN: *Utwory wybrane...*, s. 335. Por. komentarz do tych słów poety: Ph. LACQUE-LABARTHE: *Poezja jako doświadczenie...*, s. 44–45, 72–74.

## Odcienie samotności

To jedno nie ulega wątpliwości, człowiek ma bycie, istnieje.

Narzuca się zatem myśl, że w samym istnieniu tkwi możliwość samotności. Nie możliwość, lecz konieczność. Ze swej istoty jest on sam, choćby o tym nie wiedział. Jest sam, bo wszelki kontakt z drugim jest ograniczony. Może z nim wymienić wszystko, co go otacza, ale nie może z nim wymienić własnego istnienia. Nigdy też nie może się z nim stopić, zjednoczyć. Tworzy niezmiennie osobny byt od chwili urodzin do śmierci.

– pisze Barbara Skarga<sup>9</sup>. Ta podstawowa samotność tkwiąca u samych podstaw bytu jednostki określa klimat ludzkiego życia, łączy nas wszystkich, a jednocześnie sprawia, że każdy z nas przeżywa ją, podobnie jak swoje istnienie, w sobie właściwy sposób. Filozofia rzecz próbuje wyjaśnić analitycznie, pyta o jej istotę, chociaż zważywszy na rangę i powszechność problemu, nie czyni tego przesadnie często. Ważność zagadnienia i zadziwiający niedostatek towarzyszącej mu refleksji mocno podkreśla jeden z wielkich filozofów samotności:

Głównym problemem „ja”, który rzuca światło na całe jego istnienie, jest problem samotności, który tak słabo był badany przez filozofię<sup>10</sup>.

Pisze Barbara Skarga:

Zresztą problem samotności jako problem filozoficzny pojawił się dość późno. W bliskich nam czasach można go śledzić u Kierkegaarda, ale także później, zwłaszcza u Jaspersa, także u Ciorana i u innych, których nie wymieniam. Na ogół jednak bywa on rozpatrywany z psycholo-

---

<sup>9</sup> B. SKARGA: *Tercet metafizyczny*. Kraków 2009, s. 186.

<sup>10</sup> M. BIERDIAJEW: *Rozważania o egzystencji. Filozofia samotności i wspólnoty*. Przeł. H. PAPROCKI. Kęty 2002, s. 52.

gicznego punktu widzenia. Bierze się pod uwagę przede wszystkim towarzyszące samotności rozmaite przeżycia lub właściwości psychiki, na przykład skłonności do egotyzmu, kompleksy niepełnowartości, emocjonalne reakcje itd. Mało kto pyta o samą istotę samotności<sup>11</sup>.

Naturalnie można rzecz śledzić w pismach wskazanych filozofów, można także zawierzyć intuicji poetów. Poszukująca rozpoznania obiektywnych analiza filozoficzna zdoła wprowadzić uchwycić wspólne, ponadjednostkowe oblicze samotności, lecz wrażliwość artysty przeciwstawi mu indywidualne świadectwo przeżywania i wyobraźni, mowę emocji i przeczuć, rezultat podjęcia wyzwania optyki subiektywnej. Tyleż w końcu odcieni samotności, co doświadczających jej podmiotów, a każdy z nich „tworzy niezmiennie osobny byt od chwili narodzin do śmierci”. Trudno przecenić wagę jednostkowego świadectwa, zwłaszcza wtedy, gdy rzecz dotyczy głównego problemu „ja”.

Próbować zrozumieć samotność<sup>12</sup> można wreszcie na wiele różnych sposobów i w żadnym wypadku nie dziwi fakt, że jest ona przedmiotem zainteresowania wielu dyscyplin humanistycznych, wśród nich zwłaszcza psychologii i socjologii, filozofii i teologii, religioznawstwa i nauk o kulturze. Na wielość kształtów i niejednoznaczność problemu, uznanego powszechnie za *signum temporis* współczesności, wskazuje rosnąca liczba odmian samotności, szczególnie w dobie obecnej dotkliwych, tak że trudno nawet zaproponować listę pretendującą do ich całościowej reprezentacji<sup>13</sup>. Wobec wagi zagadnienia, domagającego się nie tylko środków zaradczych, ale także przyrostu refleksji poznawczej, Piotr Dome-radzki sygnalizuje potrzebę wyodrębnienia na gruncie humanistyki interdyscyplinarnej „nauki o samotności”, dla której chętnie rezerwowałby termin „monoseologia”, utworzony od greckich

---

11 B. SKARGA: *Tercet metafizyczny...*, s. 187.

12 Por. *Zrozumieć samotność. Studium interdyscyplinarne*. Red. P. DOMERADZKI, W. TYBURSKI. Toruń 2006.

13 Rodzaj takiego mikrokatalogu możemy odnaleźć we *Wprowadzeniu* P. DOMERADZKIEGO i W. TYBURSKIEGO do pracy *Zrozumieć samotność...*, s. 8–9.

słów *monosé* – ‘samotność’ i *logos* – ‘nauka’. Filozofia samotności byłaby wówczas podzbiorem monoseologii – monoseozofią<sup>14</sup>.

Droga interpretatora poezji nie odnajdzie dla siebie miejsca w tak pomyślanym projekcie systematycznym, a jeśli tak się stanie, będzie to miejsce całkowicie osobne. Badanie lirycznych świadectw nie zdoła bowiem całkowicie podporządkować swego toku analizie z góry przyjętego problemu, wszak wówczas właściwą rangę straciłaby rzecz bodaj najistotniejsza, wierność poznawanemu tekstowi, uważne towarzyszenie jego niepowtarzalnej naturze. Wart czytelniczej uwagi wiersz nie bywa zresztą nigdy studium na zadany temat, nie proponuje nam systematycznego opracowania problemu. Można nawet przypuszczać, że najwięcej o samotności powiedzą nam te teksty liryczne, w których jawi się ona jako tło, element towarzyszący, wpłątany w sieć pierwszoplanowych tematów, które wyznaczają i określają jej klimat. Poezję, na szczęście, w mniejszym stopniu interesuje istota samotności niż jej egzystencjalne uwikłanie.

Samotność staje się zatem ważnym aspektem poetyckiej refleksji o śmierci, z którą niechybnie samemu przyjdzie się w końcu spotkać, o ciele, którego nędzy i chwały każdy na swój własny rachunek doświadcza, o domowym, pozornie bezpiecznym świecie, w którym niespodziewanie spadają na człowieka lęk i rozpacz, jemu tylko przeznaczone, i o podróży, w której można zarówno utracić, jak i odnaleźć siebie. Samotność doświadczana w pustym pokoju przed lustrem znacznie różni się od tej, która dotyka w tłumie obcych ludzi, zupełnie inaczej smakuje poczucie izolacji od obcości, wpisanej w okrucieństwo widowiska, w którym bez satysfakcji przychodzi grać główną rolę. Istnieje samotność w miłości, gdy dotkliwie przyjdzie doświadczyć nieprzekraczalnej granicy drugiej osoby i jakże oczywista, choć przez tę oczywistość nie mniej bolesna, samotność utraty miłości. W spojrzeniu na nieznaną osobę, której tajemnicy nie potrafimy przeniknąć, stają wobec siebie niejako dwie samotności, dwa odrębne światy, połączone wszakże ciekawością patrzącego, jego pragnieniem przekroczenia granicy szczelnie zamkniętego kosmosu cudzego życia, pragnie-

---

14 P. DOMERADZKI: *Meandry filozofii samotności*. W: *Zrozumieć samotność...*, s. 17.



niem, które siłą rzeczy zadowolić musi odpowiedź zewnętrzna, płynąca z mniej lub bardziej trafnej lektury powierzchwni. Nieporównywalnie większy ciężar samotności towarzyszy jednak doświadczaniu własnego losu, będącego tyleż zagadką, co zadaniem do wykonania, z którym wiąże się w końcu całkowicie samotna odpowiedzialność.

Tropy czytanych w tej książce wierszy prowadzą każdorazowo w stronę odrębnego świata, każdy z nich jest też całkowicie indywidualną reprezentacją podmiotowego doświadczenia egzystencji. Trudno oczekiwać, że z ich połączenia wyłoni się coś na kształt poetyckiej monografii samotności. Jakakolwiek próba systematyzacji okaże się aż nazbyt fragmentaryczna. Jeśli zaproponowana wędrówka po tekstach i znaczeniach nakreślić może rodzaj mapy samotności, to z konieczności dominować w niej muszą białe plamy. Założyć należy, że każda podmiotowość nie tylko przeżywa, ale również wyraża samotność w sobie właściwy sposób. Rozpoznawanie jej tropów w porządku doświadczenia egzystencji jest z tej perspektywy zamierzeniem niemożliwym do wyczerpania. Co więcej, wydaje się, że trudno dyskutować o trafności dobrych przykładów, bo każdy wybór miałby wyłącznie charakter autorski i każdy zdołałby pokazać zaledwie niewielki fragment niezmierzonego obszaru poetyckich reprezentacji samotności. W tym wypadku uzasadnieniem mogłaby być jedynie maksymalna różnorodność wziętych pod uwagę poetyk i każdorazowa odmienność tematycznego uwikłania jednoczącego je nadrzędnego zagadnienia.

Każdy przypadek domaga się zatem innego potraktowania, kierunek wywodu określa konkretny utwór poetycki i założona wierność jego indywidualnym właściwościom. To one wyznaczają wybór interpretacyjnego klucza i prowokują do stawiania za każdym razem nieco innych pytań. Czy warto w tej sytuacji zabiegać o syntezę, dociekać na podstawie silnie podmiotowych przekazów uogólnionej istoty samotności? Czyż prawda wiersza nie wiedzie nas wyłącznie w stronę rozwiązań szczegółowych? Wszak wiersz – jak pamiętamy – jest zawsze samotny, zawsze w drodze...

Gdyby jednak uznać potrzebę wstępnego uporządkowania zagadnienia, wydaje się, że niebezzasadne byłoby przywołanie podstawowych ustaleń terminologicznych:

Język starogrecki posługiwał się zasadniczo dwoma określeniami: *monosé* – na oznaczenie samotności, i *monachia* – na oznaczenie odosobnienia. Język łaciński, z kolei, jeszcze precyzyjniej rozróżniał między *solitudo* (samotność), *solitas/solitaria* (życie w pojedynkę, samotnie; odosobnienie) oraz *isolatio* (wyobcowanie, wyosobnienie). W języku polskim, na podobieństwo języków klasycznych, również funkcjonuje charakterystyczny trój-, a nawet czwórpodział pomiędzy określeniami odnoszącymi się do fenomenu samotności. Mamy tu więc takie terminy, jak: „samotność” (stan konstytuowany przez introwertyczną autorefleksję), „osamotnienie” (stan/poczucie opuszczenia, odrzucenia), „odosobnienie” (pozostawanie w pojedynkę, samotnictwo) i „wyobcowanie” (stan/poczucie bycia obcym lub skazanie na nie innych; alienacja, izolacja). [...] Uznać „samotność” za termin, którego intensja i ekstensja obejmuje intensje i ekstensje synonimicznych dlań określeń. Takie podejście, już na poziomie opisu fenomenologicznego, pozwala odkrywać *ejdos* samotności w całym jego skomplikowaniu i złożoności<sup>15</sup>.

Skomplikowanie i złożoność pojęcia samotności w realizacjach poetyckich ujawnia się nie tylko w różnorodnej scenerii fabularnej, ale także dotyczy zróżnicowanych niuansów przeżywania i wyrażania. Dla liryki najbardziej istotnym wątkiem byłby najpewniej ów stan konstytuowany przez introwertyczną autorefleksję, zaś pozostałe warianty terminologiczne miałyby charakter niejako wtórny, dotyczący konkretnych rozwiązań fabularnych. Trudno zaprzeczyć, że właśnie sytuacja podmiotowa, nie tylko w sensie filozoficznym, ale także tekstualnym, stanowi klucz do rozpoznawania reprezentacji samotności w poezji<sup>16</sup>. W poezji wszakże owa subiektywność podmiotu zyskuje bodaj najciekawsze realizacje w nieoczywistej poetyce niuansu, gdy nie nazywana w sposób bezpośredni, wyłania się z niedomówień, niejednoznacznych sugestii

---

<sup>15</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>16</sup> Por. A. GAWRON: *Samotność jako problem literaturoznawczy*. W: *Zrozumieć samotność...*, s. 27–37.

i szczelin pomiędzy słowami. Poetycka perspektywa, jakkolwiek niestroniąca od lirycznych fabuł, w mniejszym stopniu poświęca uwagę motywowanym sytuacyjnie odmianom samotności fizycznej czy psychicznej, w większej mierze natomiast daje świadectwo bardziej uniwersalnym formom samotności metafizycznej i ontologicznej. O pierwszej z nich pisze Tadeusz Gadacz:

Jest to samotność człowieka wobec ogromu świata, przestrzeni i czasu – i naszej w nich przemijalności. Samotność metafizyczna wypływa z niemożliwości pełnego przywiązania się do teraźniejszości, tęsknoty za przeszłością, pokładania nadziei w przyszłości<sup>17</sup>.

Zobaczony w ten sposób człowiek szczególnie intensywnie doświadcza działania czasu, nie potrafi go jednak oswoić, nie zdoła zatem odnaleźć poczucia bezpieczeństwa w jego płynnym żywiole, nie zamieszka w przeznaczanej mu chwili.

Jest zanurzony w czasie, w czasie ma swój kres. Nikt nie może nikogo zastąpić i nikt nie może przejść razem z nim granicy czasu. Nie tylko więc nieskończoność granic wszechświata i przypadkowość występujących w nim zdarzeń, ale i przemijalność jest źródłem samotności metafizycznej. Co oznacza samotność w czasie? Samotność nie wypływa stąd, że przemijamy sami i sami musimy przekroczyć granicę czasu, lecz że nie potrafimy pogodzić się z tą przemijalnością. Samotność to poczucie nieubłagalności przemijania, to świadomość niemożliwości poradzenia sobie z czasem<sup>18</sup>.

Samotność metafizyczna nie potrzebuje pożywki zdarzeń. Staje się udziałem bohaterki miniatury *La précieuse* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, zupełnie niespodziewanie w najzwyczajszej codzienności postawionej wobec pytania o „krok w nieskończo-

---

17 T. GADACZ: *Samotność*. W: IDEM: *O umiejętności życia*. Kraków 2002, s. 101.

18 Ibidem, s. 101–102.

ność” i bohatera villanelli *Powiedz, że wkrótce* Stanisława Barańczaka, którego nocna bezsenność w trudnej godzinie przed świtem zaprowadzi przed lustro czasu i przemijania. Inaczej ze spojrzeniem w temporalną otchłań radzi sobie poeta-klasyk, głoszący w sonecie *Widomie skryta* przekonanie o możliwości trwania w doskonale niezniszczalnym porządku sztuki, inaczej natomiast zмага się z myślą o konsekwencjach nieuchronności czasu także Jarosław Marek Rymkiewicz, gdy w tomie *Thema regium* rejestruje dramatyczne pęknięcie klasycystycznej wiary pod naporem egzystencjalnych lęków i obsesji, uporczywie penetruje zatem rejony umierania i rozkładu, nieprzerwanie narusza i zaciera granice życia i śmierci. Samotność metafizyczna – jak pokazują wiersze Pawlikowskiej, Barańczaka i Rymkiewicza (choć w twórczości Ryszarda Kapuścińskiego i Aleksandra Rybczyńskiego odnaleźlibyśmy również stosowne przykłady) – łączy się jakże często z intensyfikacją doświadczenia ciała, ujawnia zapisaną w nim śmiertelność, mierzy się z ciężarem czasu, który każdy musi dźwigać na swych własnych barkach, w sobie właściwy sposób.

Samotność ontologiczna, zwana także samotnością istnienia, z odmianą metafizyczną pozostaje w ścisłym związku, koncentruje jednak uwagę na niepodważalnej odrębności jednostkowego bytu:

Człowiek jest samotny, ponieważ stanowi odrębną, niepowtarzalną jednostkę. Samotność nie jest w tym wypadku zerwaniem więzi z innymi, gdyż jest wcześniejsza od jakichkolwiek więzi. Wynika z nieprzekazywalnego związku z własnym istnieniem. Jesteśmy samotni przez to, iż jesteśmy. Im kto bardziej jest „sobą samym”, tym bardziej jest „samotny”. Istnienie poszczególnych ludzi przypomina jednoosobowe łodzie, w których nikt inny już się nie zmieści. [...] W pełni sobą każdy może być więc dopóty, dopóki jest sam. Takiej samotności istnienia doświadczamy szczególnie wówczas, gdy nikt nie może nas zastąpić w naszych przeżyciach i doznaniach<sup>19</sup>.

---

19 Ibidem, s. 105–106.

Mowa liryczna od czasu romantyzmu niezwykle wysoko ceni programową odrębność i niepowtarzalność świadectwa doświadczania siebie, świata i losu. Jednoosobowa łódź wiersza unieść zdoła przede wszystkim jednostkową optykę, odrębne, a zatem samotne spojrzenie na kwestię własnego istnienia. Silne poczucie indywidu- alności podmiotu łączy go nade wszystko z sobą samym, pragnienie oryginalności buduje mur wokół poszukiwanej drogi osobnego – na ile to możliwe – modelu przeżywania. W sytuacji lirycznego wyzna- nia można sobie pozwolić na bycie sobą w takim stopniu, jaki tylko okaże się dostępny predyspozycjom poznawczym, emocjonalnym i językowym nadawcy wypowiedzi.

Próby wyrażenia samotności ontologicznej trafiają w poezji, czulej na głos indywidualnego doświadczenia i jednocześnie otwartej na możliwość uniwersalizacji, na szczególnie przyjazny grunt, zyskają przyzwolenie i akceptację, wszak wiersz jest każdorazowo skon- densowaną propozycją odrębnego świata, w którym zamyka się istnienie jego bohaterów. Jan Potocki, z determinacją zmierzający w stronę dramatycznego finału swego życia w wierszu Jana Lecho- nia, kobieta i mężczyzna, oddzieleni ścianami wspólnego domu w wierszu Stanisława Barańczaka *Płakała w nocy*, nieprzeniknione bohaterki obrazów Edwarda Hoppera, przeniesione do świata lite- ratury za sprawą ekfrastycznego tryptyku Feliksa Netza, zdespe- rowany jogin, odgrywający żałosny spektakl dla żądnych atrakcji turystów w wierszu Ryszarda Kapuścińskiego i wielu innych boha- terów wierszy to wymowne przykłady samotności istnienia nie- przekazywalnego, zamknięcia we własnych doznaniach, przeży- ciach i wyborach, których doświadczyć trzeba samemu, o których można wprawdzie próbować opowiedzieć, lecz samego doświad- czenia z nikim nie uda się podzielić.

Świadomość, że nikt nas w istotnych życiowych zadaniach nie zastąpi, staje się szczególnie dotkliwa wobec perspektywy własnej śmiertelności. Refleksja na jej temat, powracająca w najróżniej- szych formach, zawieszona pomiędzy upartymi próbami osvajania śmierci a nieporównywalnie bardziej rozpaczliwym dążeniem do przeniknięcia jej tajemnicy, towarzyszy bodaj wszystkim tekstom poetyckim przywołanym w tej książce. Horyzont śmierci odsłania bowiem w największym skupieniu metafizyczną i ontologiczną samotność człowieka.

Pisze Mikołaj Bierdiajew:

W swym ostatecznym wyrazie problem samotności jest problemem śmierci. Przechodzenie przez śmierć jest przechodzeniem przez absolutną samotność, przez zerwanie ze wszystkimi. Śmierć jest zerwaniem ze sferą bytu, przekreśleniem wszystkich związków, absolutną samotnością. Śmierć bez zerwania tych związków nie byłaby śmiercią. Śmierć oznacza, że nie ma już wspólnoty i związków, że samotność stała się absolutna. W śmierci zostaje przekreślony kontakt człowieka ze światem zobiektywizowanym<sup>20</sup>.

Tak charakteryzowana samotność sytuuje się jednak nie tylko poza doświadczeniem, ale także poza możliwościami wyobraźni. Intuicja poetów, jakże różna od myślenia analitycznego, próbuje czasem swoimi metodami przeniknąć istotę jej absolutnej ciemności, lecz zasłona tajemnicy pozostaje szczelna. Pytania o ostateczną samotność nie można wszakże uniknąć, jego uporczywa obecność wyznacza ramy każdego projektu tożsamościowego, ustala granice podmiotowego świata.

Barbara Skarga pisze:

Samotność i skończoność to dwa pojęcia nierozzerwalne. Patrząc jednak na samotność nie tylko przez pryzmat skończoności, możemy jej nadać także nie ontologiczne, lecz egzystencjalne zabarwienie. Zaczyna być sposobem bycia, nie jego istotą. I ten sposób bycia pozwala się opisać, pozwala pytać o jego warunki, jak i następstwa. O niego mi przede wszystkim chodzi. I o ten własny świat, który w owej samotności bywa specyficznie budowany. Pozwala ona bowiem na silniejsze skupienie, więcej, na nałożenie świata węższych granic. W samotności człowiek zwraca się ku sobie, to, co inne, zewnętrzne traci dla niego na znaczeniu<sup>21</sup>.

---

20 M. BIERDIAJEW: *Rozważania o egzystencji...*, s. 59.

21 B. SKARGA: *Tercet metafizyczny...*, s. 185.

Wyteżone skupienie uwagi na sobie samym, oddalenie od zdarzeń, konfliktów, spraw i rzeczy przynależnych zewnętrznemu światu, oczyszczenie percepcji z tego, co w gruncie rzeczy nieistotne – oto wielka szansa samotności.

Dopiero wówczas, gdy znużenie oddala od nas płytką światowość, pozwalając głęboko wnikać w istotny nam świat, a więc gdy jesteśmy naprawdę sami, stajemy wobec własnego bycia<sup>22</sup>.

Doświadczenie poetyckie niejednokrotnie z niewątpliwym heroizmem podejmuje się tego filozoficznego zadania. Wiersz to w końcu poważna sprawa, nie zadowoli go powierzchowna przygodność opisanych zdarzeń, a jeśli nawet z nich czerpie swą inspirację, na nich przecież nie poprzestaje. Budowa własnego poetyckiego świata wymaga bardziej lub mniej świadomych decyzji nie tylko o charakterze artystycznym, choć ich rolę trudno naturalnie przecenić. Niewątpliwie jednak wybory tematyczne, charakter lirycznych sytuacji, konstrukcje podmiotowe i powołani do literackiego życia bohaterowie szyfrują istotność niepowtarzalnego autorskiego uniwersum, zwłaszcza wówczas, gdy kryją się za nimi pytania istotne.

Światowa dama wahająca się nad kałużą w wierszu Pawlikowskiej, postawiona nieoczekiwanie wobec perspektywy nieskończoności, przychodzi z samego centrum świata niepokojów, napięć i autoironicznej refleksji poetki, stając się kluczową figurą jej wyobraźni. Liryczna opowieść o dramatycznie rozczarowanym życiem pisarzu-samobójcy w wierszu Jana Lechonia zaciąga przezroczystą zasłonę nad głęboko depresyjnymi skłonnościami młodego, świetnie rokującego poety i antycypuje zagadkę jego losu. Bezpośrednie wyznanie podmiotu wiersza Ryszarda Kapuścińskiego: „nie umiem odnaleźć / samego siebie” w kontekście biografii najśłynniejszego w świecie polskiego reportera odślania być może właściwy powód powstawania jego późnych poetyckich prób. Samotność tworzenia nie jest wszak wyłącznie przygodą wyobraźni, lecz w znacznej mierze dotyczy spotkania z istotnymi właściwościami wewnętrznego świata artysty.

---

22 Ibidem, s. 195.

„Stanać wobec własnego bycia” to podjąć wyzwanie „sobości egzystencjalnej”<sup>23</sup>. Można założyć, że w poezji stosunkowo często da się odnaleźć liryczne transpozycje owego, warunkowanego samotnością, nagiego doświadczenia, pierwotnie egzystencjalnej, a dopiero później artystycznej, odrębności twórcy. Być może niepowtarzalne poetyckie światy są pośrednią formą przekazu owego niewyraźnego w gruncie rzeczy poczucia. Pytając zatem o doświadczenie samotności w poezji, warto wziąć pod uwagę i to filozoficzne rozpoznanie:

Sens [...] samotności nie polega na tych przeżyciach, które ją wypełniają i jej towarzyszą, i których opisowi poświęcili się egzystencjaliści. Samotność jest warunkiem bycia sobą. Warunkiem tej sobości egzystencjalnej, która się wówczas objawia z całą wyrazistością. Tak, to jestem ja, ja sama, inna niż wszyscy, opuszczona, zostawiona sobie, wygnana<sup>24</sup>.

Samotność z samej swej istoty jest nagim doświadczeniem siebie, bez określeń i ocen. Naga sobość, własna, odrębna, która jedno stwierdza: tak, to jestem Ja<sup>25</sup>.

Niewątpliwie można poświęcić twórczą i czytelniczną uwagę na opis przeżyć i emocji, które samotność wypełniają, pójść drogą rejestracji okrucich egzystencjalnego doświadczenia. Można także zapytać o istotę nieprzekazywalnej sobości zapisanej w wierszach, tajemne źródła niepowtarzalnej osobowości artysty. Założenie, że prawdziwa samotność jest drogą skupienia się w sobie i obietnicą samopoznania, wydaje się wielce kuszące. Iluż artystów, patrząc na swoje dzieło, powie: tak, to jestem ja? Jan Potocki to ja, *La précieuse* to ja? Iluż rozpozna siebie w uniwersalnych figurach przychodzących z najróżniejszych kulturowych porządków? Narcyz, Ikar, Łazarz, Ofelia – tak, to jestem ja! W kulturowych lustrach odbija się zawsze jakaś część skomplikowanego szyfru ich egzystencjalnej sobości.

---

23 Por. B. SKARGA: *Sobość egzystencjalna*. W: EADEM: *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*. Kraków 2009, s. 362–380.

24 Ibidem, s. 374.

25 Ibidem, s. 379–380.



Trudno zapomnieć, że ona sama tyleż jest darem skupionej samotności, co trudnym do przyjęcia brzemieniem. Stanać wobec własnego bycia bez złudzeń i sytuacyjnych zasłon, usługnych protez pilnych zadań i pragmatycznych obowiązków wymaga nie lada odwagi. Więc to naprawdę jestem ja, w cierpieniu, lęku, winie, samotnych zmaganiach, przeczuciach śmierci, nieznosnej osobności?

Ja jest w samotności, gdy rwą się nici możliwego rozumienia i porozumienia, gdy świat staje się czymś obcym, tak, że bycie w nim odrzucam jako zbyt trudne, wręcz niemożliwe. Ja wycofuje się ze świata, ucieka od jego spraw i innych ludzi, nie chce i nie może ich rozumieć, skupia się w sobie, bo tylko w sobie odnajduje to, co ma znaczenie, pogrąża się więc bądź w zarozumiałości swej sobości, bądź przeciwnie, odsłania się sobie w nieznosnym odosobnieniu swej odmienności, w samotnej rozpacz.

Skupienie w sobie różne przybiera formy. Jest samotność marzyciela uciekającego w przestrzeń fantazmów i samotność Nietzscheańskiego nadczłowieka, który odwraca się z pogardą od świata, śmieje się, drwi, idąc gdzieś naprzód. Jest samotność nienawiści, nienasyconej, wściekłej, absurdalnej, przybierającej nieraz postacie schizofreniczne. To nie zmienia jej istoty, której wyznacznikiem jest bolesność. Samotność niekiedy przynosi ulgę, lecz nie zna radości. Radość bowiem nie rodzi się w zamkniętej na świat egzystencji, potrzebuje bycia wraz, z tym innym<sup>26</sup>.

Przygoda literatury z oczywistych powodów daje szansę wyjścia z zamkniętej egzystencji w stronę projektowanej wspólnoty, zerwane w samotności nici rozumienia i porozumienia zastępuje porządkiem komunikacji, podąża za pragnieniem kontaktu, pewnej bliskości, chociażby iluzorycznej formy bycia razem. Pozostaje mieć zatem nadzieję, że wiersz zdoła wypowiedzieć i unieść przynajmniej część ludzkiej samotności, wiersz – jak wiadomo – zawsze samotny.

---

26 Ibidem, s. 373.

## Opowiedzieć samotność

Gdyby zawierzyć znawcy ciemnych stron ludzkiej natury, należałoby zgodzić się z tezą, że

[...] samotność jest prawdopodobnie najtrudniej komunikowalnym ludzkim doświadczeniem, o ile w ogóle daje się zakomunikować. Samotności nie można przełożyć na język zrozumiały dla innych ludzi. Inaczej mówiąc, nie może być ona dzielona z innymi ludźmi, nawet jeżeli okazują oni współczucie i są pełni empatii<sup>27</sup>.

Poezja podejmująca próbę wyrażenia jednostkowej samotności, staje zatem wobec zadania niemożliwego. Można dodać, że tego typu przedsięwzięcia to jej specjalność. W porządkach różnorodnych poetyk szuka niezmiennie wyrazistych szyfrów indywidualnej egzystencji, gotowa przecież na kompromisy, w których jakąś część odkrywanej samotnie odrębności przyjdzie jej utracić. Wybór nie pozostawia wątpliwości – albo nieprzejednana osobność, albo porozumienie. Cóż wybrać, gdy cud jednostkowości rozpaczliwie domaga się językowego świadectwa, a w milczeniu samopoznanie tkwi w martwym punkcie?

Próba słowa odsłania przed nami obszary samotności komunikacyjnej, bezmiar tego, co nigdy nie zostanie wypowiedziane, co wymyka się słowom, ma z natury niewyrażalny lub niewerbalny charakter. Sytuacja nabiera powagi, gdy uświadomimy sobie, że

Dramat samotności w komunikacji polega na założeniu, że to, co niezakomunikowane, nie istnieje<sup>28</sup>.

To spostrzeżenie dotyczy naturalnie poziomu świadomości. Każdy projekt tożsamościowy musi liczyć się z rachunkiem zysków i strat. Tutaj dwa procesy przebiegają równocześnie i wzajemnie

---

27 B. HOŁYST: *Suicydogenne aspekty samotności*. W: *Zrozumieć samotność...*, s. 285.

28 T. KOBIERZYCKI: *Filozoficzne problemy samotności* (H. Elzenberg, „Kłopot z istnieniem” 1907–1963). W: *Zrozumieć samotność...*, s. 118.

sobie przeczą. Poznawanie siebie, odkrywanie i budowa „ja” przypominają próbę mitycznego bohatera, który dzięki wytrwałości i odwadze zdobędzie nagrodę w postaci świadomości siebie. Jednocześnie jednak trwa proces utraty, wygasania sygnałów, zamazywania śladów, nieprzerwana anamorfoza tożsamości. To, co nienazwane, ulega częściowo wytraceniu. Na ile możemy więc świadomie posiadać samych siebie, skoro w nieprzerwanej utracie przeczuwamy ocean czasu, w którym za chwilę ostatecznie przyjdzie się nam rozpuścić? I co odkrywamy w chwilach wytężonej samotności – świadomość siebie czy świadomość braku?

„Ja” jest tylko chwilą wydartą wieczności, podobnie zresztą jak wiersz. Liryczna mowa podmiotu wiernie towarzyszy tożsamościowym poszukiwaniom, napięciom i wątpliwościom. Nazywa i sugeruje trudno uchwytnie efekty samopoznania i utraty. To, co wypowiedziane, ma tu podobną wagę do obszarów przemilczenia, sugestii i szczelin pomiędzy słowami. Nie bez powodu, tropiąc szczyfry egzystencji, przychodzi nam sięgać do metody drobiazgowej analizy lirycznych tekstów, która odsłonić zdoła znacznie więcej niż początkowo moglibyśmy podejrzewać. Jednocześnie warto jednak pamiętać, że wiersz wypowiada jednostkową odrębność tylko do pewnego stopnia, w poczuciu komunikacyjnej bezradności niejednokrotnie sięga po subtelny ruch zasłon, przekłada niepowtarzalność na wspólny język powtarzalnych motywów i symboli.

Liryka jako forma ekspresji samotności w gruncie rzeczy jest rodzajem zasłony, która zarówno ukazuje, jak i ukrywa. W szczególnie przejmujących przypadkach bywa zasłoną nieprzekazywanego w inny sposób cierpienia, nadaje mu językowe i fabularne kształty, buduje różne formy dystansu. Liryczna psychodrama za sprawą bohaterów wierszy próbuje przeciwdziałać komunikacyjnej samotności, przynajmniej w jakiejś części stara się rozładować jej dotkliwy ciężar. Działaniom tym towarzyszy jednak paradoksalne pragnienie, by powiedzieć i nie wypowiedzieć, odsłonić i jednocześnie ukryć. Przypomina ono życzenie Safony z wiersza Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej: „Chcę morze zarzucić na głowę, / By nikt nie dojrzał łez moich...”. Precyzyjnie utkany woal słów, estetyczny opatrunek dla miejsc szczególnie bolesnych, miejsce spotkania odwagi świadectwa i dumnej dyskrecji wycofania – oto czym może być wiersz, biorący na siebie zadanie zasłony cierpie-

nia. Samotność objawia się wówczas w dynamice ukrywania „ja” i podjętej mimo to próbie komunikacji. W zaszyfrowanej opowieści dostrzec można przecież odbłask historii prawdziwej. Jak przekazuje Mikołaj Biediajew:

Osoba umacnia się przez kontakt, przez wyjście z siebie ku drugiemu. Ukrywanie „ja” jest jednym z wyrazów samotności<sup>29</sup>.

Poetyckiemu spojrzeniu w głębię jednostkowej osobności towarzyszy zadanie nie mniej trudne, podobnie niemożliwe. Wiersz podejmuje zatem wysiłek spotkania z ludzką skończonością, odwagę spojrzenia w otchłań śmierci. Samotność metafizyczna wobec ogromu świata, przestrzeni i czasu jest być może najtrudniej wyrażalnym odczuciem, stawia bowiem człowieka wobec absolutnej niepewności, tajemnicy nie do przejrzenia, każe doświadczyć grozy nicości i przeczuć własnego niebycia. Penetrowanie i projektowanie niezmiernych rejonów pośmiertnego trwania pełni w sposób oczywisty funkcję terapii. Próbować nazwać znaczy wszak choć trochę oswoić, uczynić bardziej znośnym, wywołać iluzję dostępu świadomości. Klasycystyczna utopia kulturowego trwania i obsesyjnie ponawiana opowieść o cielesnych perypetiach trupa służą w gruncie rzeczy podobnemu celowi. Pszczoła zakonserwowana w bursztynie i makabra grobu szyfrują na krańcowo odmienne sposoby wyobrażenie samotności umarłych, w którym odbija się zaledwie przeczucie samotności ostatecznej, całkowicie przecież niewyobrażalnej.

Doświadczenie skończoności, jedynie pewny horyzont ludzkiego życia, w najróżniejszych wersjach przegląda się w zwierciadle wiersza. Intensyfikacji ciemnych nastrojów i rozpoznania sprzyja nocna pora, czas śmiertelnych przeczuć, metafizycznych lęków, zacieśniania granic wewnętrznego świata i spotęgowanej samotności. Udręka bezsennego trwania oddala od świata, a zmusza do spotkania z własną zagrożoną niebytem osobnością. Nocna nadwrażliwość ciała i nieznośny ciężar upływającego czasu przekonują o zbliżającym się z każdą chwilą kresie. W jej mroku jasnym staje się, że:

---

29 M. BIEDIAJEW: *Rozważania o egzystencji...*, s. 64.

Byt zatem stoi wciąż na granicy rozkładu lub skupienia. Scala się z tym, co inne, co było w stosunku do niego zewnętrzne i wydala z siebie to, co zbędne. Takie są prawa natury. Mówią jednak nam coś więcej. Sugerują także, że myśl, świadomość, zwłaszcza świadomość bycia sobą jest wciąż na granicy skupienia i rozbicia, jakby to Ja nigdy nie mogło być pewne siebie, czując, że to, co jest w nim, jest tak pogmatwane i sprzeczne, że trudno jakąś mu określoną sobość zbudować i że ta sobość niechybnie się skończy<sup>30</sup>.

Dla zagrożonej rozpadem podmiotowości nie ma w świecie bezpiecznego miejsca. Nie zapewni go ani domowy świat, każdej nocy wystawiany na próbę metafizycznej ciemności, ani przygoda otwartej, nieograniczonej przestrzeni, zdobywanej w doświadczeniu podróży. Niepewność istnienia tu i tam domaga się ciągłych potwierdzeń. Nocne wędrówki do lustra i aktywność skierowana na utrwalanie obrazu świata na różne sposoby przeciwstawiają się ulotności i niepewności doświadczenia. Poczucie, że wszystko wymyka nam się z rąk – i świat, i „ja”, sytuuje poznającą świadomość na granicy skupienia i rozbicia. Samotność podróży przekonuje, że niczego nie można posiadać, że zbliżając się do świata jednocześnie tracimy siebie, że zacierające się w pamięci wrażenia przypominają w gruncie rzeczy o niewzruszonej konsekwencji czasu i ostatecznie każda podróż zmierza nieuchronnie w stronę śmierci.

Spojrzenie usiłujące przeniknąć tajemnice napotykanych w niej osób konsekwentnie utwierdza w przekonaniu o odrębności pojedynczych światów, zamkniętych w nieprzekazywalnym doświadczeniu. Samotność ontologiczna, którą dramatycznie przychodzi odczuwać wobec najbliższych osób, postać niemalże modelową przyjmuje w sytuacji spotkania z egzotyką całkowicie odmiennych przypadków jednostkowego życia lub nieprzenikalnej inności utrwalonej w wizerunkach postaci, oglądanych na zatrzymujących uwagę obserwatora obrazach. Intrygująca zagadka ich losów, przeżyć i doznań uruchamia liryczną opowieść, pełną domysłów, przybliżeń i oddaleń, która nigdy wszakże nie przekroczy muru domniemywań. Odległość oddzielającą patrzących i obserwowa-

---

30 B. SKARGA: *Tercet metafizyczny...*, s. 185.

nych wypełnia przestrzeń tajemnicy, lecz pragnienie, by ją niwelować, pokazuje nieustanną potrzebę przewyciężania izolacji.

Pisze Mikołaj Bierdiajew:

Przestrzeń i czas naszego zobiektywizowanego świata są źródłem samotności i zarazem widmowego przewyciężenia samotności. Ludzie są oddzieleni od siebie przestrzenią i czasem, a równocześnie są zjednoczeni w przestrzeni i w czasie nie w autentycznym istnieniu, nie w autentycznej wspólnotcie, a w zobiektywizowanej codzienności. Ruch w przestrzeni i w czasie ma dla „ja” istotne znaczenie. Wyjście z danej przestrzeni i czasu jest wyjściem z ustalonej i ustabilizowanej samotności. Jednak samotność zawsze zakłada potrzebę wspólnoty, tęsknotę za wspólnotą. Kiedy „ja” uświadamiam sobie siebie samego jako osobę i chcę zrealizować w sobie osobowość, to wtedy „ja” uświadamiam sobie niemożliwość pozostania w izolacji i równocześnie uświadamiam sobie całą trudność wyjścia z siebie w innego i w innych<sup>31</sup>.

Nie ma wątpliwości, że samotność zawsze odwołuje się do jakiejś wspólnoty, bez jej istnienia nie byłaby w ogóle możliwa. Bywa tęsknotą do więzi i bywa od niej odpoczynkiem. Dynamika samotności i wspólnoty decyduje o rozwoju człowieka, a znawcy ludzkiej duszy najlepszych dla niej efektów upatrują w rozumnej równowadze. Podobno warunkiem dobrych więzi jest dobrze spożytkowana samotność<sup>32</sup>.

Sztuka słowa wyznacza istotny pomost między jednostką a wspólnotą. Ważne dla niej jest zarówno poznawcze i twórcze odejście w głąb siebie, jak i paląca potrzeba szukania porozumienia.

Mowa poetycka każdorazowo przynosi zaproszenie do całkowicie osobnego świata, w którym wszakże odbijają się światy inne,

---

31 M. BIERDIAJEW: *Rozważania o egzystencji...*, s. 54.

32 Bodaj największy orędownik samotności w służbie wspólnoty Jan Jakub Rousseau upatrywał w niej wielką nadzieję zarówno jednostki, jak i społeczeństwa. Nie bez powodu klasyczna książka poświęcona jego dziełu nosi znamienity tytuł. Por. B. BACZKO: *Rousseau: samotność i wspólnota*. Gdańsk 2009.

a ukazana w nim samotność jawi się pochwycona nagle w sieć nieoczekiwanych podobieństw i korespondencji. Osobność podmiotowej rzeczywistości przełamuje zatem nie tylko konieczność komunikacji, ale także wspólnota ludzkich spraw, zbudowana przez doznania, które przydarzają się niemal wszystkim, jednak na różne sposoby są przeżywane, rozumiane i oswajane w języku. Projekty tożsamościowe wpisane w liryczne światy domagają się luster, przywołują postaci i wyobrażenia kulturowe, przeglądają się w doświadczeniach uniwersalnych. Jednocześnie trudno zapomnieć, że spojrzenie na innego i projekcja jego wewnętrznego świata bywają także próbą zrozumienia siebie.

Jednostkowa samotność poddana mowie wiersza może zaistnieć jedynie uwikłana w sieć wielostronnych zależności, które siłą rzeczy wiążą ją ze wspólnotą. Jednak przewyciężenie samotności kończy się zawsze tylko częściowym sukcesem. Wiersz utrwala zaledwie widmowy refleks prawdy doświadczenia. Poetycka opowieść o samotności nigdy nie zostaje wyczerpana. W niepowtarzalnych lirycznych światach można odnaleźć zaszyfrowane jej tropy. Jedno wydaje się pewne. Droga do ich poznania wiedzie przez uważną lekturę indywidualnych poetyk tożsamości.



**Zastony cierpienia**





# Labirynt literatury, maska duszy

O wierszu Jana Lechonia *Jan Potocki*

## Niekochane dziecko?

Wiersz Jana Lechonia o Janie Potockim powstał na początku 1921 roku. Drukiem ukazał się w tymże roku, w numerze „Skamandra” datowanym na luty i marzec<sup>1</sup>, w sąsiedztwie *Spotkania*, bodaj najbardziej znanego liryku autora *Karmazynowego poematu*<sup>2</sup>. *Spotkanie* włączył poeta następnie do tomu *Srebrne i czarne*, niewiele później *Pani Słowacka* uzupełniła drugie wydanie *Karmazynowego poematu*, natomiast z *Janem Potockim* autor obszedł się zdecydowanie mniej łaskawie. Niezamieszczony w żadnej z poetyckich książek wiersz podzielił niewdzięczny los utworów rozproszonych. Czy słusznie?

I tak, i nie. Zawieszony pomiędzy dwoma tomami budującymi sławę ich autora w dwudziestoleciu międzywojennym, wiersz niczym kostka domina jedną stroną pasował do *Karmazynowego poematu*, stroną drugą zapowiadał tematy i nastroje *Srebrnego i czarnego*<sup>3</sup>. Rozmiar i poetyka literackiego portretu wskazywały na tom debiutancki, problematyka egzystencjalna, postawa rezygnacji i śmierć lirycznego bohatera wpisywały się w klimaty „srebrne i czarne”. Pasując zatem po części i tu, i tam, swoisty łącznik między

---

1 Por. J. LECHOŃ: *Jan Potocki*. „Skamander” 1921, z. 5–6, s. 100–102. Na końcu tego tekstu cytuję utwór Lechonia według edycji: J. LECHOŃ: *Poezje zebrane*. Oprac. i wstępem opatrzył R. LOTH. Toruń 1995, s. 199–201. Wszystkie przywołane w szkicu fragmenty pochodzą z tego wydania.

2 Ibidem, s. 103. Liryk ten interpretuję w swojej książce *Retoryka i melancholia. O poezji Jana Lechonia*. Katowice 2001, s. 120–140.

3 O wierszu *Jan Potocki* pisze Roman LOTH: „Punkt wyjścia jest tu podobny, jak w utworach *Karmazynowego poematu*, lecz kierunek refleksji zbliża się już ku wierszom *Srebrnego i czarnego*”. W: IDEM: *Wstęp*. W: J. LECHOŃ: *Poezje*. Oprac. R. LOTH. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1990, s. LVIII.

dwoma etapami i dwiema stronami twórczości poetyckiej Lechońa w międzywojniu, w żadnej z nich nie mógł znaleźć dla siebie miejsca. Pozostał wierszem osobnym. Jego osobność nie jest – jak się zdaje – pozbawiona znaczenia.

Jan Potocki to pod pewnymi względami utwór szczególny. Wprawdzie na tle charakterystycznej dla poetyckich przedsięwzięć Lechońa powtarzalności tematów, obrazów i rozwiązań stylistycznych nie sprawia on wrażenia tekstu wyjątkowego<sup>4</sup>, warto podkreślić jednak, że wśród wierszy autora *Karmazynowego poematu* to jedyne przypadek, w którym liryczny portret bohatera naszkicowany został z perspektywy jego samobójczej śmierci. Znaczenie tego faktu potęguje szczególny czas powstania utworu. Niewiele później, w marcu 1921 roku, niemal równocześnie z pojawieniem się wiersza na łamach „Skamandra”, dwudziestodwuletni poeta próbował zakończyć życie za pomocą skupowanych przez dłuższy czas pastylek weronalu<sup>5</sup>. Czy dlatego trawiony melancholią autor *Rękopisu znalezionego w Saragossie* stał mu się nagle bliski? Czy gromadząc śmiertelne pigułki, myślał o słynnej ołowianej gałce odciętej od pokrywy cukiernicy, z której osamotniony hrabia w oddalonej od świata Uładówce mozolnie szlifował kulę do starego pistoletu?<sup>6</sup> Czy wreszcie nie z powodu tragicznego zapętlenia własnej biografii,

---

4 O tej charakterystycznej powtarzalności intrygująco i oryginalnie pisze Stefan SZYMUTKO w szkicu: *Lechoń: niezgoda na literackość*. W: IDEM: *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*. Katowice 1998, s. 63–85.

5 O dramatycznych okolicznościach biograficznych tamtych zdarzeń pisze, przywołując listy i wspomnienia rodzinne, biograf rodziny Serafinowiczów Józef Adam KOSIŃSKI: *Album rodzinne Jana Lechońa*. Warszawa 1993, s. 178–180.

6 Okoliczności śmierci Jana Potockiego wspomina Stanisław CHOŁOŃSKI: *Obrazy z galerii życia mego*. Lwów 1890, s. 193–194. Por. także F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Jan Potocki. Biografia*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2006, s. 432–435. Do literackiej legendy przeszła wersja, z upodobaniem wspominana między innymi przez Rogera Caillois, w której autor *Rękopisu* położył kres swemu życiu, używając oszlifowanej przez siebie srebrnej gałki, odłupanej od będącej rodzinną pamiątką cukiernicy. Tak sporządzoną kulę miał rzekomo poświęcić jeszcze nieświadomy jej przeznaczenia książdź. Por. G. HERLING-GRUDZIŃSKI: *Srebrna kulka*. W: IDEM: *Godzina cieni. Eseje*. Kraków 1991, s. 172–179.

o wierszu tak mocno z nią związanym, sam autor chętnie by zapomniał, skazując go na los niekochanego dziecka?

„Straszna to rzecz odebrać sobie życie” – odnotuje Lechoń po przeszło trzydziestu latach na wieść o śmierci syna znajomych, dokładnie rok przed dramatycznym finałem swojego życia<sup>7</sup>. Fascynującą powieść Jana Potockiego, też „dziecko niekochane”, pisane dla rozrywki dam, na marginesie imponujących głównie rozmachem rozpraw naukowych, na kartach *Dziennika* niegdysiejszy skamandryta wspomni tylko raz, tonem niezobowiązująco lekkim:

Trzeba to jeszcze raz przeczytać i sprawdzić, czy to była tylko legenda, czy naprawdę powieść niezwykła i pełna poezji, jak mi się trzydzieści pięć lat temu zdawało<sup>8</sup>.

Po latach przechowa w pamięci jedynie niepewne wrażenie młodzieńczej lekturowej fascynacji. Autor, który użyczył niegdyś młodemu poecie swojej biografii w szczególnie dramatycznych okolicznościach jego życia, podczas owych trzydziestu pięciu lat pozostanie w zapiskach Lechonia znacząco nieobecny. Czy przyczyną owego zaniechania mogło być zabarwione lękiem przeczucie, że los tego oryginalnego, francuskojęzycznego pisarza, będącego przy okazji polskim hrabią, niczym milczące fatum wisi nad głową Leszka Serafinowicza? Jan Potocki, rozzaczarowany życiem, strzelił sobie w głowę w wieku pięćdziesięciu czterech lat. Jan Lechoń wyskoczył z okna nowojorskiego hotelu w pięćdziesiątym siódmym roku życia, trzydzieści pięć lat po pierwszej samobójczej próbie. Los bohatera wiersza z 1921 roku i los jego autora w końcu dramatycznie się z sobą spotkały. Lechoń, który tak często i tak jaskrawo mylił się w ocenach i prognozach zarówno literackich, jak i politycznych, w przeczuciach okazał się straszliwie bezbłędny. Sen życia, który dość wcześnie objawił się jego udręczonej neurastenią wrażliwości, miał spełnić się niemal co do joty. Marzenie o byciu wieszczem zrealizowało się z okrutną ironią tylko w odniesieniu do kresu jego własnej historii.

---

7 J. LECHOŃ: *Dziennik*. T. 3. Warszawa 1993, s. 407. (Zapis z 1 lipca 1954 roku).

8 Ibidem, s. 526. (Zapis z 18 grudnia 1954 roku).

## Milczenie hrabiego

W poetyckiej wizji młodego Lechonia Jan Potocki jawi się jako postać trawiona melancholią i poczuciem klęski. Współcześni biografowie autora *Rękopisu znalezionego w Saragossie* o swoim bohaterze zanotują:

Nic w nim nie jest spójne: chce być historykiem krainy, którą ledwie zna; zasiada w sejmie, którego językiem nie mówi; nie może się zdobyć na opuszczenie kraju, którego nie znosi; jego rodzice, teściowie i dzieci są arcybogaci, on zaś „z trudem wiąże koniec z końcem”; pisze powieść niezwykle oryginalną, która jednakże wybrzmiewa echem wielorakich i niekończących się głosów. I ten straszliwy koniec. [...] Życie Potockiego z pewnością było bardziej udane od egzystencji wielu jego współczesnych, a jednak to on zabrał się za piłowanie ołowianej kulki<sup>9</sup>.

Ta charakterystyczna niespójność przywołuje skojarzenia z utrwalonym w literackiej legendzie wspomnieniem dwóch profili Jana Lechonia<sup>10</sup>. Wewnętrznie rozdarty, nigdy niepokodzony z sobą młodziutki autor wiersza u progu świetnie zapowiadającej się literackiej kariery projektuje dramat ostatecznej, życiowej klęski. Rozbrat między błyskotliwym talentem a groźbą twórczej niemocy i możliwością niespełnienia pokładanych w nim nadziei przybiera rozmiary dramatyczne. Debiut Lechonia był z pewnością bardziej udany niż początki twórcze wielu jego znakomitych kolegów, a jednak to on potajemnie zbierał pigułki weronalu.

Wiele lat później, w szkicu napisanym po śmierci autora *Karmazynowego poematu*, Wiktor Weintraub przypomni:

Raz w Nowym Jorku, pomstując na tych historyków literatury, którzy dzieła poetyckie traktują jako dokument biograficzny, powiedział mi Lechoń: „Z moich wierszy

---

9 F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Jan Potocki...*, s. 445–446.

10 POR. T. TERLECKI: *Dwa profile Jana Lechonia*. W: *Pamięci Jana Lechonia*. Londyn 1958, s. 19–25.

nikt nic o moim życiu nie wyczyta". Jest w tym niewątpliwie dużo prawdy. Swoje przeżycia liryczne destylował Lechoń w poezję i stylizował tak, że jeśli nawet wyrastały one z jakichś konkretnych faktów życia, niełatwo by było z poszczególnych wierszy odszyfrować, o jakie tu fakty-podniety chodziło. Walną pomocą była jego poetycka metoda masek-symboli literackich. Ale prawda życiowa liryki jest wieloraka, i dzisiaj, kiedy *sub specie* śmierci Lechonia staramy się rozejrzeć w jego dorobku poetyckim, szczególnej wymowy, właśnie biograficznej, nabiera jeden z jego przedwojennych wierszy, *Jan Potocki*<sup>11</sup>.

Z perspektywy emigracyjnych doświadczeń Jana Lechonia analogia ze schyłkiem życia intrygującego hrabiego ulega pogłębieniu. Poczucie wygnania i osamotnienia, rozproszenie sił twórczych, wielość chybionych projektów i uporczywe zmagania z obezwładniającym poczuciem pustki połączą dwóch przepełnionych melancholią pisarzy po pięćdziesiątce. W psychice młodego poety zło-wieszczka zapowiedź jego przyszłych losów zdaje się pojawiać dość wcześniej niczym okrutny dowód na potwierdzenie słów filozofa z Efezu, że „charakter losem człowieka”<sup>12</sup>.

Dwóch jakże różnych twórców zbliża do siebie jeszcze jedna cecha, którą warto tu odnotować. To pragnienie milczenia o sobie. Dla autorów obszernej, świetnie udokumentowanej i zarazem fascynującej biografii jej bohater, sprawca *Rękopisu znalezionej w Saragossie*, nie przestał być tajemnicą:

Potocki pozostał milczący, jeśli nie liczyć rzadkich uwag na temat uznania i starości czy kilku słów o przelotnej chorobie<sup>13</sup>.

---

11 W. WEINTRAUB: *Karmazynowe i czarne*. W: *Pamięci...*, s. 75.

12 HERALIKT z EFEZU: *Zdania*. Przeł. A. CZERNIAWSKI. W: *W kręgu przed-sokratyków. Anaksymander, Heraklit, Ksenofanes. Parmenides. Empedokles. Anaksagoras*. Wybór i wstęp W. JAWORSKI. Kraków 1992, s. 28.

13 F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Jan Potocki...*, s. 445.

Na Stanisławie Chołoniewskim, sąsiedzie przybyłym do Uładówki w momencie najbardziej fatalnym z możliwych i skrupulatnie później notującym okoliczności śmierci hrabiego, wrażenie niemal równie silne jak roztrzaskany czerep Potockiego zrobiły świadectwa jego przedśmiertnej aktywności:

Rzuciłem okiem na stół, gdzie były papiery i książki jego. Żadnego na nich śladu ostatniej jego myśli, uczucia czy jakiegokolwiek woli nie znaleźliśmy – jeno (i to było może najmniej pocieszającym) na jednej ćwiartce kilka karyktur dzikiej fantazji, świeżo biegłą ręką naszkicowanych<sup>14</sup>.

Piszą Rosset i Triaire:

Miał w sobie coś z van Wordena, zwłaszcza w tym upodobaniu do milczenia, w umiejętności słuchania i wpatrzenia się w innego człowieka, której podporządkowane są jego podróże...<sup>15</sup>

Ta rzadka umiejętność wpatrywania się i wsłuchania w innego człowieka z całą pewnością nie stała się udziałem Jana Lechonia. Aleksander Janta w poświęconym mu wspomnieniu odnotuje:

Posiadał [...] sztukę absorbowania sobą innych, sztukę, którą praktykował z zapamiętałą bezwzględnością skrajnego egocentryka.

Nie był przyjacielem ludzi; przychodził i odchodził, rzucał ich i pociągał ku sobie, robił sobie z tych, którzy mu na to pozwalali, podpory, z innych środki konfrontacji albo uczestników czy świadków swoich procesów myślowych czy też odbiorców tych prometejskich miotań się w skowaniu własnej nieporadności...<sup>16</sup>

---

14 S. CHOŁONIEWSKI: *Obrazy...*, s. 193–194. Cyt. za: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Jan Potocki...*, s. 433.

15 F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Jan Potocki...*, s. 446.

16 A. JANTA: „O dwa palce od serca czułem sępa szpony”... Przyczynę do nowojorskich dziejów życia i śmierci Lechonia. W: *Pamięci...*, s. 13.

Gdzież tu podobieństwo do milczącego hrabiego, gdzie cierpliwość van Wordena wysłuchującego z uwagą wielopiętrowych opowieści? Rozgadany, absorbujący, wiecznie szukający u innych potwierdzenia własnej wartości, a przy tym sypiący z rękawa anegdotami i powiedzonkami Lechoń w sprawach najistotniejszych zachował wszakże milczenie. Poeta przeświadczony o tym, że z jego wierszy nikt nic o jego życiu nie wyczyta, stał się także autorem dziennika, który – jak słusznie zauważa Marta Wyka – „zatrzymuje się na progu pełnego wyznania”. I dalej diagnozuje badaczka:

*Dziennik Lechonia to przykład anty-dziennika intymnego: wciąż utajona zostaje sfera głębokiej prywatności, nad nią buduje się natomiast barokowy zapis codzienności*<sup>17</sup>.

Podobnie jak Potocki, Lechoń nie zostawił testamentu<sup>18</sup>. Dwa tygodnie przed śmiercią podczas obiadu w towarzystwie Michała Mościckiego i Wincentego Bejtmana na papierowej serwetce szkicuje postacie staroświeckich panien w grupach po trzy, w których Aleksander Janta chętnie domyśla się Eryinii<sup>19</sup>. Ach, te „dzikie fantazje, biegłą ręką naszkicowane”, dziwaczne szyfry milczących o najistotniejszych sprawach pisarzy! Czy może dziwić, że w tej sytuacji szczególnego znaczenia nabiera wiersz, napisany trzydzieści pięć lat wcześniej, świadectwo tragicznego koła, które zatoczyło życie autora poezji karmazynowych i czarnych? W wierszu tym żegnający się z życiem artysta przemówi w masce Jana Potockiego, chociaż w ten sposób przerywając śmiertelne milczenie ekscentrycznego hrabiego:

Jesień już idzie, i odejść mi pora,  
Nic nie wyczekam, nie wyśnię nic więcej,  
Z rozsnuwającej się nici pajęczej  
Tępa mi patrzy bezmyślność, jak zmora.

---

17 M. WYKA: „Dziennik” Jana Lechonia – autoterapia, sny, przepowiednie. „Teksty Drugie” 1991, nr 1–2, s. 192.

18 Por. A. JANTA: „O dwa palce od serca czułem sępa szpony”..., s. 19.

19 Por. ibidem, s. 16.



Głuchym się bije po salach odgłosem,  
Z twarzy portretów się śmieje straszliwie,  
Kos śpiewnym brzękiem odzywa przy żniwie,  
W zegarze bije raz po raz mym losem.

Podobnie jak Lechoń, tylko raz sportretuje w swym wierszu bohatera-samobójcę, wśród postaci, wypełniających karty *Rękopisu znalezione w Saragossie*, też tylko jedna zakończy życie w wyniku własnej decyzji. Niepewne analogie zdają się nie mieć końca. W historii ojca Potępionego Pielgrzyma, Diego Hervasa, śmiertelnie rozczarowanego geniusza wiedzy i tytana pracy, Potocki z autoironicznym oddaleniem zaszyfruje własne pragnienia, klęski i rozpacz niespełnionego, niedocenionego naukowca. W lirycznej wizji ostatnich chwil życia niezwykle pisarza i podróżnika Jan Lechoń zamknie własne doświadczenie nicości, lęk przed obłędem i nieprzewidywalną pokusę śmierci z własnej ręki. Na miesiąc przed tragicznym skokiem, w maju 1956 roku, poeta umieści w *Dzienniku* przejmujący zapis:

Jestem wciąż z dala od siebie i boję się przybliżyć – tak  
jestem obolały<sup>20</sup>.

To być może najbardziej szczere, najbliższe rozpoznania kluczowej prawdy o sobie wyznanie, zbliżającego się do kresu swych doświadczeń człowieka. Ta dotkliwa odległość od siebie towarzyszy mu najpewniej przez całe życie. Depresyjne nastroje, które poprzedzą jego koniec, swą nieodpartą siłą przywołają wspomnienie tak samo zatrutej nimi młodości:

Mam uczucie, że obudziłem się ze snu prawie całego życia,  
że od dziecinnych lat, kiedy płakałem po nocach na myśl,  
że „będziemy umierali”, nie przeżywałem takiego jak  
teraz pesymizmu, na który żadne życiowe siły nie pora-  
dzą<sup>21</sup>.

---

20 J. LECHOŃ: *Dziennik...*, s. 837. (Zapis z 5 maja 1956 roku).

21 Ibidem, s. 845. (Zapis z 17 maja 1956 roku).

Lakoniczna autodiagnoza, bodaj ostatnia, obnaży ciągłość losu, twarde, niezmiennie sedno osobowości emigracyjnego poety i ciemną dominantę jego życia:

Nic nowego. Słup twardego smutku we mnie<sup>22</sup>.

Tu nawet ołów nie był już potrzebny. Żadnych sztuczek z pokrywką metalowej puszk. Ołowiany ciężar smutku wystarczył.

### **„Zła rzeczywistość – kobieta bez twarzy”**

Trzydzieści pięć lat wcześniej młody poeta o niebezpiecznych, depresyjnych skłonnościach uruchomił liryczną maszynę. Regularyny jedenastozgłoskowiec, wystukiwany monotonnym rytmem amfibrachów, przedstawiał wizję schyłku życia Jana Potockiego. Jednostajny rytm wiersza, mimo kompozycyjnego zamysłu podziału utworu na trzy części, z których każdą charakteryzuje obecność muzycznej dominanty, pozostał nienaruszony. Polonez, bolero i marsz, przywoływane kolejno w następujących po sobie segmentach tekstu, zabrzmiały tak samo. Różnicowały je jedynie towarzyszące im motywy. Ponad ich odmiennością – melodyczna niezmiennność, melancholijna, uporczywa powtarzalność nuty. „Nic nowego. Słup twardego smutku [...]” rozpuszczony w potoku słów, w uspokajającej, jednostajnej melodii. Czy bez racji wierzone od najdawniejszych czasów w leczniczą moc muzyki, zdolnej odpędzać czarne myśli?<sup>23</sup> W tym przypadku jej terapeutyczna skuteczność okazała się co najmniej dwuznaczna. Melodyjna płynność słów, bez dramatycznych napięć, pęknięć czy wzmocnień, niosła z sobą wprawdzie możliwość uspokojenia, lecz efekty jej oddziaływania sytuowały się niebezpiecznie blisko ponurej, pozbawionej wszelkiej nadziei, gorzkiej rezygnacji. Senność, bierność, stagnacja zdominowały liryczną wizję. Rozpacz zagadana w jałowych nawrotach słów.

---

22 Ibidem, s. 851. (Zapis z 29 maja 1956 roku).

23 Por. W. BAŁUS: *Muzyka, melancholia, nuda*. W: *Nuda w kulturze*. Red. P. CZAPLIŃSKI, P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 1999, s. 271–289.

Wiersz zbudowany został wokół konstytuującego go gestu pożegnania. Nieznośne milczenie hrabiego przerywa oto monolog postaci lirycznej:

Jesień już idzie, i odejść mi pora,  
Nic nie wyczekam, nie wyśnię nic więcej,

Bolesne oddalenie od siebie autora tekstu owocuje kreacją maski. Próba dystansu nie tyle leczy przypadłości duszy, ile daje efekt znieczulenia. Podobnie jak uruchomiona machina słów i nieprzerwany stukot rytmu. W podjęciu wysiłku pożegnania tli się iskierka pociechy, możliwość zrozumienia, językowego uporządkowania swojego losu. Dla sąsiada przybyłego do Uładówki w fatalną porę brak śladów ostatniej myśli, uczucia czy woli nieszczęsnego hrabiego, zastąpione „karykaturami dzikiej fantazji”, są bodaj najbardziej przygnębiającą okolicznością jego śmierci. W wierszu Lechonia za zasłoną wierszowej mowy kryje się zarys objaśnienia.

Monolog Jana Potockiego to próba objęcia spojrzeniem jego całego życia z perspektywy niemożliwej już przyszłości:

Nic nie wyczekam, nie wyśnię nic więcej,

Owo nic wyznacza ostateczny horyzont losu bohatera, nie pozostawia mu żadnego wyboru. W gruncie rzeczy wystarczyć ma za jakiegokolwiek wyjaśnienie. Pod murem zamkniętej przyszłości tłoczą się widma niczym „karykatury dzikiej fantazji”. Przeszłość rodowa i wspomnienia pełnej przygód młodości sprowadzone zostały do wspólnego mianownika:

Władnę na mojej zdobyczej nicości  
I na nicości króluję dziedzicznej –

Owo królestwo nicości zdaje się współbrzmieć z rozpaczą Diego Hervasa, gdy owinięty prześcieradłem na kształt całunu, pozbawiony wszelkich złudzeń, sięgał po kubek z śmiertelnym napojem:

Nic ze mnie nie pozostanie, umieram cały bez śladu, tak

jak gdybym nie był się narodził. Nicości! – pochłoń swą zdobycz!<sup>24</sup>

Część pierwszą wiersza wypełnia swoisty bal upiórów, wykorzystujący estetykę z pogranicza gotyckiego kiczu:

Po nocy schodzą z portretów hetmani  
I wszystkie moje prababki w robronie  
I senny wiodą polonez w salonie,  
Cicho, bezmyślnie w swą pustkę wsłuchani.

Raz, dwa, trzy, cztery! Słyszycie? Już wali  
Zegar popsutą gardzielą charczący.  
Dwanaście! Idzie polonez milczący  
I księżyc wchodzi przez okno do sali.

Martwota trzaska z drewnianych korpusów,  
A złoto z delii i srebro im kapie.  
O! słyszysz teraz? Tu do mnie się człapie  
I wilgoć wlecze smrodliwą z lamusów.

Gasi mi świecę i ściany dotyka,  
Skostniałą ręką chrobocze po murze –  
A później cicho zaśmieje się w chórze  
Głupich puszczyków. Zaśmieje i znika.

Senny polonez widm w pewnym stopniu przywołuje klimaty *Karmazynowego poematu*. Opętanie przeszłością, opanowanie wyobraźni przez duchy, inaczej jednak niż tam, nie jest diagnozą polskiej duszy, lecz prywatnym rozrachunkiem magnata z historią swojej rodziny. O ile w karmazynowym tomie toczyła się walka o kształt narodowej świadomości z przeszłością tyleż czarowną, co upiorną, o tyle tutaj o walce nie ma już mowy, a psychiką samotnego człowieka zawładnęły bez reszty demony. Ocknięcie się ze snu niegdyśszej świetności magnackiego rodu przypomina swą grozą przebu-

---

24 J. POTOCKI: *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Przeł. E. CHOJECKI. Warszawa 2005, s. 529.

dzenia pod szubienicą Los Hermanos w towarzystwie nieświeżych trupów braci Zota. W wierszu, podobnie też jak w powieści Potockiego, zegar wybija wyłącznie dwunastą, bez powodu gasną świece, a bohater wystawiony zostaje na pośmiewisko upiorów, z pomieszczenia wyobrażeń zatruty zwątpieniem dotyczącym istnienia w każdej postaci<sup>25</sup>. Nic i pustka odmieniane na różne sposoby pod znakiem zapytania postawią w końcu rzeczywistość:

Nie zasłonią żadnymi zasłony  
Zła rzeczywistość – kobieta bez twarzy –

Wstawiona w kontekst balu upiorów i ona ujawni swoją widmową naturę. Senny polonez duchów, jeśli martwołą swą przywodzi na pamięć chocholi taniec, to jego takt wybija „chochoł sarmackiej melancholii”<sup>26</sup>. Barwny korowód postaci („A złoto z delii i srebro im kapie”) poza czasem, w zamkniętej, osaczającej człowieka przestrzeni („Cicho, bezmyślnie w swą pustkę wsłuchani”), gorycz zaprzeczonych możliwości, przebrzmiała świetność, zatruta echem spisków i zdrad – to świat wielkości zdegradowanej. Królestwo nicości, w którym pozostaje dalsza niekończąca się degradacja lub gest radykalnej odmowy, rozpoznanie w uderzeniach zegara swego losu, wszak „Jesień już idzie, i odejść mi pora”.

Rzeczywistość otaczająca i osaczająca bohatera wiersza jest złudzeniem, grą zasłon i pozorów. Igraszki z duchami bywają niebezpieczne. Zagubienie wśród iluzji i ułudy grozi obłędem, którego jednakowo obawiali się rozgoryczony w podolskiej samotni hrabia i młody, świetnie rokujący poeta<sup>27</sup>. „Wszystko to jest tylko

---

25 Por. przykładowo: „Wszystko to, co od kilku dni widziałem, tak pomieszało moje wyobrażenia, że sam nie wiedziałem, co czynię, i gdyby się kto uwziął, byłby mógł wprowadzić mnie w wątpliwość o moim własnym istnieniu”. Ibidem, s. 95.

26 Por. J. TISCHNER: *Chochół sarmackiej melancholii*. W: IDEM: *Świat ludzkiej nadziei. Wybór szkiców filozoficznych (1966–1975)*. Kraków 1994.

27 Lęk Lechonia przed obłędem wyłaniania się chociażby z listu matki poety Marii Serafinowiczowej do rodziny, w którym tłumaczy ona powody samobójczej próby syna w 1921: „przyczyną była choroba, utkwiała mu myśl, że jest nieuleczalnie chory, że będzie całe życie ciężarem rodzinie i społeczeństwu i otruił się weronalem”. Cyt. za: J.A. KOSIŃSKI: *Album...*, s. 178.

czczym mamidłem, nie zaś rzeczywistością”<sup>28</sup> – trzeźwo rozpoznaje jedna z postaci przedstawionych w powieści zbierającej „historie o kabalistach, zbójcach i upiorach”<sup>29</sup>. W wierszu przepych przeszłości, wspomniana szczęśliwa młodość czy czar miłosnej zatury tylko zasłony, zza których wyłania się nieodmiennie trupia nicłość. Świat lirycznego bohatera charakteryzuje znamienne wycofanie się rzeczywistości, a jej odwrót oznacza dla niego bytowanie w sferze emanacji psychiki, pamięci i wyobrażeń. Świadomość ich iluzorycznej natury skazuje Jana Potockiego z wiersza na intensywność poczucia braku, doświadczenie niedostępnej lub nieobecnej rzeczywistości. Jeśli – jak chce Heidegger – „rzeczywiste jest to, co jest naprawdę”<sup>30</sup>, to tutaj pod zasłoną ekspansywnej ułudy nie kryje się nic, żadnego pnia realności, żadnego punktu oparcia.

Nie zasłonią żadnymi zasłony  
Zła rzeczywistość – kobieta bez twarzy –

jest widmem, upiorem, jak wszystko inne. Jej demaskacja odsłania obsesyjnie wskazywaną w wierszu pustkę, brak twarzy łączy się z równie mocno akcentowaną w nim bezmyślnością:

Z rozsnuwającej się nici pajęczej  
Tępa mi patrzy bezmyślność, jak zmora.

Nicość z wiersza młodego skamandryty nosi nie płaszcz Prospera, lecz szatę z pajęczej nici. Czary złudnych wyobrażeń przysłaniających rzeczywistość nie dorównają swym efektem widowiskowym pokazom ducha na seansie („Na płaszczu jego gwiazd srebrnych tysiące, / Przystanął. Z płaszczu otrząsa je drżące”<sup>31</sup>), nie mają w sobie gwiazdzistego uroku trenu *Pani Słowackiej*. Pajęcza sieć jest nietrwała, ulotna, a zza jej przezroczystej struktury przelata to, co już jest martwe. Ostentacyjna niedoskonałość złudzenia,

---

28 J. POTOCKI: *Rękopis...*, s. 128.

29 Ibidem, s. 5.

30 Por. M. HEIDEGGER: *Źródło dzieła sztuki*. Przeł. J. MIZERA. W: M. HEIDEGGER: *Drogi lasu*. Warszawa 1997, s. 34.

31 J. LECHOŃ: *Duch na seansie*. W: IDEM: *Poezje zebrane...*, s. 27.

nieszczęlność zasłony nie pozwalają o tej martwocie zapomnieć, choć oczywista intencja zapomnienia przyświeca części wiersza zdominowanej przez hiszpańskie bolero:

Kastanietami zatrząskaj, a żywo,  
A roztańczę się w bolero szalone,  
Rozsnuj mi szale hiszpańskie czerwone –  
Taniec mi zatańcz: mą młodość szczęśliwą.

O tak, tak właśnie – przeginaj się w skręty,  
Co nic nie znaczą, a wszystkim być pragną.  
Czerwonouste Carmeny niech nagną  
Ust rozchylonych, tęsknoty mej świętej!

Dla czytelnika *Rękopisu znalezionej w Saragossie* rzecz nie budzi żadnych wątpliwości:

Przez pewien czas spokojnie przypatrywałem się zachwycającym tancerkom, na koniec poruszenia ich, coraz gwałtowniejsze, odurzający dźwięk mauretańskiej muzyki, zmysły rozognione obfitym posiłkiem, wszystko to razem mimowolnie porwało mnie w nieznany dotąd obłąd. W istocie nie wiedziałem, czy to kobiety, czy też podstępne widziadła. Nie chciałem spojrzeć, nie chciałem nic widzieć, zakryłem dłonią oczy i w tej chwili uczułem, że tracę przytomność<sup>32</sup>.

W tej próbie terapii przez muzykę chodzi o zatracenie, o utratę świadomości, o poddanie się złudzeniu, a transowy charakter tańca niczym neapolitańska tarantella zdaje się mieć związek ze skutkami pajęczych toksyn. Ostatecznie wszystko rozwiewa się w nicość, „Czerwonouste Carmeny”, „czy to kobiety, czy podstępne widziadła” są tylko pionkami w grze o wszystko i nic. Jak wszelkie przejawy niedostępczej rzeczywistości „nic nie znaczą, a wszystkim być pragną”.

Postacie z powieści Jana Potockiego nieustannie oscylują między uleganiem złudzeniu i nagłym przebudzeniem, czarem nie-

---

32 J. POTOCKI: *Rękopis...*, s. 16.

zwykłych przygód i rozpoznaniem ich diabelskiego pochodzenia. W wierszu Jana Lechonia widać ślady powieściowych napięć, lecz ich bohater jest już po stronie ostatecznych rozstrzygnięć:

Idziemy nocą, trzymając latarnie  
Gwiazd zapalonych nad ziemi nicością,  
Jak łąą, zdławieni przeczutą mądrością  
I ciszą wielką, co w siebie nas garnie.

W ostatniej części wiersza przychodzi pełne uspokojenie. Żadnych wahań, rozterek, buntu. Nicość ziemi, rozpoznana ponad wszelką wątpliwość, nie budzi gniewu, nie potrzebuje też inwektyw, którymi najeżona była sekwencja gotycka. O ile widmowy polonez przywoływał postawę lękową, szalone bolero niosło z sobą pragnienie zatraty, o tyle ostatni marsz wyposażony został w cechy dostojeństwa i mądrości:

O, graj mi, wietrze! Graj marsz tajemnicy,  
Dostojną, mądrą melodię odwrotu. –

Poznanie prawdy, wyzwolenie spod wpływu pozoru to warunek pojednania ze światem. W zakończeniu wiersza niedostępna wcześniej rzeczywistość powraca jako natura i jako kosmiczny porządek:

Otośmy wreszcie zostali się sami  
Z zadumą cichą rozlaną w naturze,  
Wsluchani w światów obroty tam w górze,  
Nad poźółkłymi schyleni księgami.

W ciszy dźwięczy muzyka kosmicznych sfer, od czasów Pitagorasa przeżywana przez wielkich wtajemniczonych. Nie darmo Potocki jest autorem powieści o „kabalistach, zbójcach i upiorach”. W spokoju ostatniej części wiersza Lechonia słysząc echa nauk Hermesa Trismegistosa: „To samo w górze, co na dole”<sup>33</sup>. Oda-

---

33 Anna SOBOLEWSKA w ostatniej części wiersza dopatry się także tarotowej alegorii Pustelnika. Por. *Czytanie kabały*. W: EADEM: *Mistyka dnia powszedniego*. Warszawa 1992, s. 222.



leżenie harmonii w świecie i w sobie ma wszakże rytm żałobnego marsza, „melodii odwrotu”. Śmierć jawi się jako konsekwencja rozpoznania natury świata, jedyne wyjście z zamkniętego kręgu szaleństwa pozorów i grzesznych uciech. To pogodzenie, zrównanie z naturą:

O! pola, łąki podchodzą już ku mnie –

zapowiada wolność od niepokoju i udręk jednostkowego „ja”, obiecuje odnalezienie swego miejsca w domu wielkiej ciszy.

Konsekwencja tetrastychowej budowy w zakończeniu wiersza ustępuje miejsca dwóm dystychom:

O! pola, łąki podchodzą już ku mnie –  
Widzę, na ścianę jak moja krew chlusta.

Dwa wielkie srebrne anioły przy trumnie  
W milczeniu palce składają na usta.

Wizja gwałtownej śmierci własnej rejestrowana z pozycji obserwatora zdarzeń i z perspektywy pewnego oddalenia od siebie każe myśleć o tragicznych wypadkach w zapomnianej przez świat Uładówce, ale także o znacznie późniejszych śladach na anonimowym, nowojorskim bruku. Pomiędzy nią a przedstawieniem nieznośnie konwencjonalnych srebrnych aniołów ziele szczelina przełamanej na dwie części strofy niczym figura nicości odmienianej w utworze na rozmaite sposoby. Gest palców złożonych na ustach to symboliczna pieczęć milczenia, domykająca rozpędzony potok poddanych władzy rytmu słów, znak świadomości cierpienia, którego nie można wypowiedzieć i ostateczna zasłona tajemnicy. Jedno jest pewne: ołowiana czerń melancholii – jak zazwyczaj w lirykach autora *Srebrnego* i *czarnego* – poddana zostaje próbie literackiego egzorcyzmu przy użyciu srebrnej sieci estetyzujących konwencji. Czyż nie takich właśnie kul używano tradycyjnie, ale i rozpaczliwie, przeciwko upiorom?

## On, czyli ja

François Rosset i Dominique Triaire, autorzy książek o Janie Potockim, piszą:

Rękopis to powieść, która rozpoczyna narrację wciąż od nowa, wykazuje, że historia każdej postaci, każde życie wpisuje się w długi łańcuch kolejnych wcieleń. Każda historia została już wcześniej przeżyta, już wcześniej opowiedziana<sup>34</sup>.

Ta cecha powieści Potockiego pozostaje chyba w pamięci czytelników najdłużej, a wrażenie, które wywołuje, jest stale podsycane przez kiełkujące ziarno tożsamościowego niepokoju. Kto tu jest kim i dlaczego prawo do własnej historii kolejno pojawiających się bohaterów jest tyleż pieczołowicie respektowane, co nieprzerwanie negowane przez wątpliwości, wyłaniające się z następujących po sobie opowieści? W labiryncie niezwykłych zdarzeń co rusz trafiamy przecież w fabularne miejsca, które zdążyliśmy już wcześniej poznać, w których zacierają się tożsamości postaci, a wraz z nimi doświadczamy niepokojących odkryć, że w gruncie rzeczy wszystkich spotyka to samo.

Pod pewnymi względami Jan Lechoń idzie śladem tajemniczego rękopisu. Wiersz o jego twórcy to bowiem jeden z wielu utworów, w których autor, szukając prawdy o sobie, sięga po liryczną maskę, przegląda się w historiach już kiedyś przeżytych lub przeczytanych, ustawia labirynt luster: *Jan Potocki, Don Juan, Pan Twardowski, Jan Kazimierz, Oedipus Rex...* Biograficznym pożyczkom, powrotom egzystencjalnych sytuacji, zapętleniom losu lirycznych bohaterów towarzyszy jednak przekonanie, że: „z moich wierszy nikt nic o moim życiu nie wyczyta”. Poetycka wyobraźnia Lechonia żywi się – jak wiadomo – lekturą i z takich doświadczeń czerpie inspiracje zarówno do tożsamościowych poszukiwań, jak i lirycznych zasłon własnej wrażliwości. Doświadczenie literatury, powiązane z sobą aktywności czytania i pisanie, jawią się wówczas jako para-

---

34 F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2005, s. 16.

doksalna próba docierania i odchodzenia od siebie, zdobywania zarysu własnej tożsamości i jej utraty w poddawaniu się temu, co od nas inne. Podczas lektury wiersza Lechonia o Janie Potockim przychodzą na myśl refleksje Michała Pawła Markowskiego:

[...] stawką doświadczenia literatury jest nie co innego, jak nasza tożsamość, to, co nas odróżnia od innych i co nas z nimi łączy. Literatura to nie tylko czytanie i pisanie tekstów, lecz przede wszystkim stojące u podstaw tych czynności doświadczenie przejścia, podróży, próby, przeniesienia, przekroczenia, doświadczenie mediacji, którego odwrotną stroną – jak u Nietzschego – jest tęsknota za światem uchwyconym bez zasłon<sup>35</sup>.

Świat wierszy z lektury pozornie sprawiać może wrażenie bezpiecznej przestrzeni napięć wyłącznie literackich, umowności podniesionej do kwadratu, terytorium fikcji, w którym schronić się można przed bólem i pustką życia. Zasłona lirycznej maski zabezpiecza zatem przed okiem innych, błogosławieństwo mediacji pozwala odejść od siebie, akt przeniesienia ludzi nadzieją na oddalenie ciężaru, zwłaszcza wtedy gdy jedynie szczere wyznaczenie zastęga w martwym punkcie bezsilnego rozpoznania: „Jestem wciąż z dala od siebie i boję się przybliżyć – tak jestem obolały”<sup>36</sup>. Jakże uwierzyć wówczas w tęsknotę za światem bez zasłon! „Nie zasłonię żadnymi zasłonami / Zła rzeczywistość – kobieta bez twarzy –” przeraża tak samo jak „ja”, które jej doświadcza. Tu i tam nic i pustka, trudna do zniesienia bez znieczulającej melodii słów, rozpaczliwie domagająca się zasłon konwencji i fikcji.

Jeśli stawkę doświadczenia literatury wyznacza nasza tożsamość, to podjęta w jej imię podróż ma charakter przybliżeń i oddaleń, podchodów i ucieczek, jest kluczeniem w labiryncie powtórek cudzego losu. Granice między literą i życiem niebezpiecznie się wtedy zaciera, liryczna maskarada zyskuje wymiar egzystencjalnej próby, a jej ryzyko przekracza zakres jakiegokolwiek gwarancji.

---

35 M.P. MARKOWSKI: *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*. Warszawa 2001, s. 9–10.

36 J. LECHOŃ: *Dziennik...*, s. 837. (Zapis z 5 maja 1956 roku).

Obietnica, która wiąże się z tego typu praktykowaniem literatury, ma co najmniej dwuznaczny charakter. Możliwość odnajdywania lub konstruowania tożsamości ujawnia swoją drugą stronę w formie pokusy ucieczki od siebie, podszyta lękiem obsesja utrzymywania bezpiecznej odległości od własnego „ja” grozi zagubieniem się w pośród literackich kostiumów.

Trudno rozstrzygnąć, w jakim stopniu Jan Lechoń próbuje odnaleźć siebie w figurze losu Jana Potockiego, nie sposób ustalić, na ile postać ekscentrycznego hrabiego pozwala mu ośwoić neurotyczne napięcia Leszka Serafinowicza, a w jakiej mierze go od nich oddala. Niewątpliwie jednak możemy przypuszczać, że za sprawą lektury i wiersza dostęp poety do własnej biografii paradoksalnie staje się możliwy poprzez czynności mediacji, przejścia, przeniesienia. Jak w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* refleksja tożsamościowa prowadzi tu poprzez „długi łańcuch kolejnych wcieleń”<sup>37</sup>, w którym na różnych poziomach spotkać się mogą Leszek Serafinowicz, Jan Lechoń, Jan Potocki, van Worden, Diego Hervas...

Ten rodzaj literackiej praktyki pobrzmiewa dalekim echem labiryntowych wędrówek bohaterów i czytelników *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, arcytrafnie charakteryzowanych przez Rosseta i Triaire’a:

Świat słów, wypowiedzi i książek należy przede wszystkim do jednostek, które je praktykują. Praktykują nie ulegając kumulującej euforii karykaturalnych erudytów, lecz doznając zwątpienia, upojenia, lęków, jakimi napawa je nie tylko nieskończony i niepochwytny bezmiar wiedzy, lecz także poczucie wywłaszczenia z egzystencji, którą inni już wcześniej przeżyli, w innych miejscach, w innych czasach, inaczej. Moje korzenie są wszędzie, lecz ja jestem gdzie indziej – niepokojąca lekcja, która dopełnia inicjacji Alfonsa van Wordena<sup>38</sup>.

Poszukiwanie tożsamości w świecie literatury ma zatem swoją ciemną stronę w postaci poczucia wywłaszczenia z egzystencji.

---

37 F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy...*, s. 16.

38 Ibidem.

W tej próbie tyleż można zyskać, co stracić. „Ja” mówiące przybiera różne maski i zaciera swą wyrazistość w korowodzie nieswoich istnień i cudzych historii. „Moje korzenie są wszędzie, lecz ja jestem gdzie indziej” – lekcja Alfonsa van Wordena powraca podczas lektury wierszy Jana Lechonia, zwłaszcza tych, w których monolog przypisany zostaje przywołanej z ksiązek lirycznej personie. I tym razem, do tropienia zatartych śladów nieuchwytnego „ja” wciągnięty zostaje zaintrygowany czytelnik, w procesie lektury zmuszony najpierw porzucić siebie, by w końcu podjąć także własne poszukiwania tożsamościowe. Zupełnie jak w przypadku niezwykłego *Rękopisu znalezionej w Saragossie*, gdy:

[...] słuchacz sam już nie wie, czy ten, kto mówi wyszedł z świata ksiązek czy też stanie się źródłem nowych ksiązek; nie wie już, czy wiarygodna jest pierwsza czy trzecia osoba; nie wie, czy istnieje związek pomiędzy przeżyciami tego, kto mówi, a treścią opowiedzianej historii. W zamian będzie musiał zastanowić się nad własnym życiem<sup>39</sup>.



Jan Lechoń: *Jan Potocki*

Jesień już idzie, i odejść mi pora,  
Nic nie wyczekam, nie wyśnię nic więcej,  
Z rozsnuwającej się nici pajęczej  
Tępa mi patrzy bezmyślność, jak zmora.

Głuchym się bije po salach odgłosem,  
Z twarzy portretów się śmieje straszliwie,  
Kos śpiewnym brzękiem odzywa przy żniwie,  
W zegarze bije raz po raz mym losem.

Służba się moja na palcach podkłada  
I nic nie mówiąc, zastawia mi stoły,  
Po nocach cicho się snują anioły  
W komnatach, w których spiskuje ma zdrada.

---

39 Ibidem, s. 175.

Nie zasłonią żadnymi zasłony  
Zła rzeczywistość – kobieta bez twarzy –  
O sobie samej zimnicy sal gwarzy,  
Własną swą pustką od wieków zdziwionej.

Po nocy schodzą z portretów hetmani  
I wszystkie moje prababki w robronie  
I senny wiodą polonez w salonie,  
Cicho, bezmyślnie w swą pustkę wsłuchani.

Raz, dwa, trzy, cztery! Słyszycie? Już wali  
Zegar popsutą gardzielą charczący.  
Dwanaście! Idzie polonez milczący  
I księżyc wchodzi przez okno do sali.

Martwota trzaska z drewnianych korpusów,  
A złoto z delii i srebro im kapie.  
O! słyszysz teraz? Tu do mnie się człapie  
I wilgoć wlecze smrodliwą z lamusów.

Gasi mi świecę i ściany dotyka,  
Skostniałą ręką chrobocze po murze –  
A później cicho zaśmieje się w chórze  
Głupich puszczyków. Zaśmieje i znika.

-----  
Władnę na mojej zdobycznej nicości  
I na nicości króluję dziedzicznej –  
Nie śmiej się ze mnie, jesienny dniu śliczny,  
I zasiądź ze mną przy stole dla gości.

Kastanietami zatrząskaj, a żywo,  
A roztańcz się w bolero szalone,  
Rozsnuj mi szale hiszpańskie czerwone –  
Taniec mi zatańcz: mą młodość szczęśliwą.

O tak, tak właśnie – przeginaj się w skręty,  
Co nic nie znaczą, a wszystkim być pragną.  
Czerwonouste Carmeny niech nagną  
Ust rozchylonych, tęsknoty mej świętej!

Niechaj przez ogród przeleci wiatr ranny,  
By jak trybularz parował kwiatami,  
Niech hiacyntowa mnie bajka omami  
I kryształowe spryskają fontanny.

Nóg z alabastru mnie dławi pieśczoła  
I bioder czuję omdlałe gorąco,  
Na wiatr wychodźmy z miłością dymiącą  
Tłuc o kamienie puchary ze złota.

-----

Otośmy wreszcie zostali się sami  
Z zadumą cichą rozlaną w naturze,  
Wśluchani w światów obroty tam w górze,  
Nad poźółkłymi schyleni księgami.

Ze zbóż pogwaru, z ptasiego szczebiotu,  
Z pluskania wody przy łące w krynicy –  
O, graj mi, wietrze! Graj marsz tajemnicy,  
Dostojną, mądrą melodię odwrotu. –

Idziemy nocą, trzymając latarnie  
Gwiazd zapalonych nad ziemi nicością,  
Jak łąą, zdławieni przecutą mądrością  
I ciszą wielką, co w siebie nas garnie.

O! pola, łąki podchodzą już ku mnie –  
Widzę, na ścianę jak moja krew chlusta.

Dwa wielkie srebrne anioły przy trumnie  
W milczeniu palce składają na usta.

# Zastony ciała

## O poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej

### „Krok w nieskończoność”

Spośród lirycznych portretów bohaterek poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej szczególne wrażenie wywiera precyzyjna jak skalpel charakterystyka zapisana w jednej z najbardziej znanych miniatur z tomu *Pocałunki* z roku 1926:

Widzę cię w futro wtuloną,  
wahającą się nad małą kałużą,  
z chińskim pieskiem pod pachą, z parasolem i różą...  
I jakżeż ty zrobisz krok w nieskończoność?

*La précieuse*; P, s. 167<sup>1</sup>

Kobieta opisana w wierszu niewątpliwie przywykła do luksusu, zbytkownych kreacji i pełnych uroku drobiazgów. Poetycka, eteryczna, wystylizowana, nieco teatralna, porusza się w świecie dalekim od życiowej pragmatyki, nastawiona na efekt wywoływany przez jej zewnętrzny wizerunek. Wtulona w futro – emanuje erotyzmem, z chińskim pieskiem pod pachą – deklaruje zamiłowanie do niezwykłości, z dłońmi zajęętymi parasolem i różą sugeruje, że za nic ma swobodę ruchów. Bohaterka Pawlikowskiej obciążona nadmiarem rekwizytów sprawia wrażenie całkowicie oddzielonej od prawdziwego życia i, co więcej, w niewielkim stopniu nim zainteresowanej. Życiowe wyzwania przekraczają jej możliwości, waha-

---

1 Cytaty z utworów Marii PAWLIKOWSKIEJ-JASNORZEWSKIEJ podaję za wydaniem: EADEM: *Wiersze zebrane*. Zebrał i oprac. A. MĄDYDA. Toruń 2003. Skrót po tytule wiersza oznacza tom, z którego utwór pochodzi: Rm – *Różowa magia*; P – *Pocałunki*; D – *dancing. Karnet balowy*; Cl – *Cisza leśna*; K – *Krystalizacje*. Cyfra po skrócie odsyła do odpowiedniej strony z edycji *Wierszy zebranych*.



nie towarzyszy najdrobniejszej aktywności w świecie, deszcz i jego konsekwencje wywołują nie lada kłopot. Zakładniczka elegancji i mody nad wolność ruchu przedkłada najpewniej troskę o nieskalane błotem pantofle. Mała kałuża, będąca przyczyną mimowolnego zatrzymania się światowej damy, mogłaby przywołać skojarzenie ze zwierciadłem, w którym – niezależnie od jakości lustrzanej tafli – narcystyczna osobowość musi skontrolować szczegóły swego wyglądu. Faktycznie w jej odbiciu powstaje ironiczny portret zawieszanej ponad realiami codziennego życia „wykwintniś”<sup>2</sup>, dopiętej do świata niby kosztowny drobiazg, pasującej do niego niczym kwiatek do kożucha.

Tytułowa *La précieuse* od pragmatycznej strony egzystencji wyżej ceni marzenie, niezwykłość, poezję i piękno, ten bagaż jednak nie tylko nie pomaga jej swobodnie stąpać po ziemi, lecz również w żadnym stopniu nie uchroni przed „krokiem w nieskończoność”. Nieoczekiwana metafizyczna perspektywa w finalnym pytaniu wiersza<sup>3</sup> bezspornie współuczestniczy w budowaniu znakomitego poetyckiego efektu miniatury, w której skromnych ramach z lekkością i wdziękiem mieszczą się małość i nieskończoność, przyziemność i ostateczny horyzont, powierzchowność i egzystencjalna istota rzeczy. W błysku kondensacji ludzkiego losu

---

2 Elżbieta HURNIKOWA zaprezentowany w wierszu typ kobiecej bohaterki jednoznacznie wiąże z kulturą salonu: „Termin »la précieuse« bywał zatem niezwykle przydatny w precyzowaniu »psychosocjalnej« specyfiki wierszy Pawlikowskiej, bez względu na to, czy opatrywano ją znakiem plus czy minus. Terminem tym określa się wprawdzie ten charakterystyczny typ postaci kobiecej, który wywodzi się od »wykwintniś« z pałacu Rambouillet, od pani Du Barry i Pompadour, madame Récamier i La Sévigné – a więc typ związany z dawną kulturą salonu i jego ceremoniałem opartym na skodyfikowanych regułach zachowania – ale jednocześnie termin ten należy do słownika elitarniej kultury epok następnych, w tym dwudziestolecia międzywojennego, które kontynuowało jeszcze tradycje salonu, jego funkcje obyczajowe i określony styl życia”. EADEM: *Natura w salonie mody. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. Warszawa 1995, s. 212–213.

3 Zwraca na nią uwagę A. SIOMKAJŁÓWNA: „Sytuacja liryczna nabiera wagi dzięki prowokacji pytania, uniezwykleniu błyskawiczną zmianą punktu widzenia, odległości skojarzeń, metafory: »krok w nieskończoność«”. EADEM: *Dowcip poetycki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 8, s. 34.

przejście na drugą stronę ulicy skojarzone zostało z przejściem na tamtą stronę życia, a żartobliwa banalność rodzajowej scenki zyskała powagę i głębię.

Zofia Starowieyska-Morstinowa wspomina Marię Pawlikowską-Jasnorzewską następująco:

Często ludzie, poznając jakiegoś pisarza, malarza, uczonego czy w ogóle człowieka wybitnego, mówią, że nie tak go sobie wyobrażali, że jest inny niż się spodziewali, że nie jest do swoich dzieł podobny. Ale Lilka była podobna do swoich wierszy. Była, jak one, czarująca i niepokojąca, eteryczna a zarazem mocno w ziemię wrośnięta, superpoezyjna a przy tym realistka, poważna a dowcipna, smutna i wesoła, mądra i czarująco głupia<sup>4</sup>.

Bohaterka miniatury *La précieuse* niewątpliwie przypomina autorkę wiersza. Zamiłowanie do futer i uroczych drobiazgów, kokieteryjna manifestacja bezradności i pragnienie schronienia się przed realiami życia pod parasolem poezji oraz marzeń to jedna strona jej wizerunku. Drugą odsłania nagłe, trzeźwe spojrzenie na siebie samą, zmysł autoironii, zaskakująca podwójność widzenia, które nad brzegiem kałuży każe myśleć o egzystencjalnej przepaści. Dwojaki portret kobiety, „mądrej i czarująco głupiej”, w wierszu rozpisany został na dwie komunikacyjne role. Dialog z lirycznym „ty” tyleż przypomina przelotne spotkanie z obcą osobą, co sugeruje rozpoznanie w niej własnego odbicia. „Widzę cię”, które brzmi trochę jak konstatacja przyłapania na czynności wstydlivej, rejestruje szczegóły zewnętrznego wyposażenia bohaterki, lecz wśród nich ginie sama postać kobiety.

Demaskujące spojrzenie obnaża nie tylko jej próżność i życiową bezradność, ale także zagubienie wśród rzeczy, które całkowicie przysłoniły ją samą. Kobieta ma futro i pieska, parasol i różę, lecz zdaje się nie mieć ciała. O tym, jak wygląda, decydują towarzyszące jej rekwizyty. „Widzę cię” jest zatem przynajmniej w części obietnicą bez pokrycia. Portret damy ukrywa osobę, powierzchow-

---

4 Z. STAROWIEYSKA-MORSTINOWA: *Ci, których spotykałam*. Kraków 1962, s. 97.

ność zastępuje i unieważnia autentyczne istnienie. Nagła zmiana perspektywy przywraca bohaterce wiersza dramatyczną realność egzystencji. Naiwne marzenie o księciu, który przeniesie przez kałuże codzienności i pozwoli przejść przez życie suchą i czystą stopą, pęka niczym mydlana bańka wobec nieuniknionej konieczności podjęcia samotnej drogi w jedynie wiadomym kierunku.

W wiersz Pawlikowskiej wpisana została podwójna świadomość, której bieguny wyznaczają przywiązanie do próżnych błahostek i odwaga egzystencjalnego namysłu. Spojrzenie na kobietę reje-struje owo pęknięcie z autoironiczną precyzją nagłego rozpoznania. „Ja” odkrywa w niej nie tylko siebie, ale nade wszystko niepokojące naznaczenie nieobecnością. Narcystyczny wzrok przesuwając się zatem po powierzchni odbicia i smakuje szczegóły starannie dopracowanego wizerunku światowej damy, lecz – jak uczy historia zapatrzonego w swą podobiznę Narcyza – śmierć czai się dosłownie o krok. Jest nie tylko punktem w przyszłości, będącym nieuchronnym zwieńczeniem losu, ale także doświadczeniem otchłani, które towarzyszy każdemu spojrzeniu w lustro i każe wątpić o swoim istnieniu. W końcu poważnie postawione pytanie o to, kim jestem, zmusza do konfrontacji z własną śmiertelnością.

Pisze Elżbieta Hurnikowa:

Znamienne, że to właśnie zamknięty w krótką, epigramatyczną formę wiersz *La précieuse* odznacza się tak niezwykłą kreacyjną sprawnością środków wyrazu, że przedstawiony w nim typ osobowości stał się charakterystyczny dla twórczości poetyckiej Marii Pawlikowskiej. Z tego też powodu sama autorka, „jej wysokość wielka księżna liryki” (jak ją określał Słonimski), „dama z literackiej i artystycznej elity”, utożsamiona została z kruchą, postawioną przed wielkim pytaniem postacią, którą stworzyła w swoim wierszu<sup>5</sup>.

Wiersze Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej zapędniają postaci, których kobiecość jakże często manifestuje się poprzez kokieterijne przywiązanie do powierzchowności, błahość trosk, skłonność do

---

5 E. HURNIKOWA: *Natura w salonie...*, s. 221.

poetyzowania i odrzucanie przyziemnych zależności. Perspektywę ich życia określa siła marzenia, wypełniająca miejsce życiowej zaradności. Krucha bezradność jest jednak strategią o ograniczonym zasięgu działania. Mała kobietka przyłapaną nagle w świetle pytania o finał życia odsłania się oto jako byt niedokończony, który musi stanąć wobec konieczności sprostania sprawom ostatecznym i żadna kruchość ani bezradność przed tym egzystencjalnym zadaniem jej nie uchroni. „I jakżeż ty zrobisz krok w nieskończoność?” – to nie tylko ironiczna (autoironiczna) ocena gestów i postaw bezsensownych w obliczu finalnych rozstrzygnięć, ale także wskazanie głębszego dna codziennych zachowań, świadomość, że każdy najbardziej banalny krok przybliży nas do wieczności i dopiero z perspektywy ostatniej próby portret człowieka dopełnia się ostatecznie.

### Jak umierają wróżki?

W wierszu *Ciotki* z tomu *Różowa magia* odnajdujemy jedną z możliwych wersji losu eterycznej marzycielki, domknietą tragicznym finałem. Niezwykłość jej postaci potrzebuje wyrazistego tła, zatem rodzinna anegdota przyjmuje formę lirycznej opowieści o dwóch silnie skonstrastowanych typach kobiecości:

Ciotki nie były piękne, nie miały nic z wróżek.  
Były dzielne, szczawiowe, barchanowe żony.  
Nie miały złotych włosów ani cienkich nóżek,  
ani oczu złowrogich o rzęsach zdziwionych.

Brały serio swe dzieci, kwiaty i owoce,  
mężów trzymały krótko, perfum nie lubiły,  
zasypiały spokojnie w księżycowe noce,  
pełne kurzej tężyzny i jaglanej siły.

Jedynie ciocia Jola wiotka i pachnąca  
przypominała wróżkę i paryską lalkę.  
Chodziła w piórach ptasich i tiulach ze słońca,  
całowała podnosząc gwiazdzistą woalkę...

Wkrótce ją jakieś wichry żałobne rozwiąły  
wśród wiosennych błyskawic i szumów ponurych...  
Zgrzebne ciotki płakały – lecz nic nie wiedziały,  
jaki był smak miłości i... trutki na szczury.

Ciotki; Rm, s. 118

Wzorce kobiece przedstawione w wierszu pochodzą z przestrzeni rodzinnej, nieprzypadkowo jednak nie dotyczą postaci matki czy babki, lecz ciotek, które dość są bliskie, by móc je wiarygodnie portretować, i na tyle dalekie, by czynić to z należyтым dystansem. Kobiety z wiersza, realizujące wzorzec żony i matki, zacierają cechy indywidualne na rzecz ujednoliconego typu, który określa pragmatyzm, twarde mierzenie się z serio traktowanym życiem i zasłużenie spokojny sen. Niewątpliwy heroizm codziennego trwania w spojrzeniu podmiotu wiersza ustępuje miejsca charakterystyce negatywnej, nastawionej na sporządzenie katalogu braków: „Ciotki nie były piękne, nie miały nic z wróżek”. Dzielne, barchanowe żony nie pasują do narzuconego im wzorca baśniowej kobiecości. Na ich tle ciocia Jola wygląda jak ktoś z zupełnie innego świata, wszak „przypominała wróżkę i paryską lalkę”. Tylko ona, obdarzona imieniem, zachowuje pewną odrębność wśród pozbawionych indywidualnych cech kobiecych postaci. Ona też ma to, czego im brakuje – niejednoznaczny urok niezwykłości, kokieceteryjnie obecny za zasłonami zapachów i przezroczystej materii.

Ciocia Jola bogactwem modnych akcesoriów przypomina bohaterkę wiersza *La précieuse*. Tym razem jednak, wyraźniej niż tam, kobiecość odsłania się w ruchu zasłon: „Chodziła w piórach ptasich i tiulach ze słońca, / całowała podnosząc gwiazdzistą woalkę...”. Niewątpliwie jako autorka gestów mogących skutkować rzucaniem czarów, jest ona odpowiedzialna za wzorzec piękna, będący podstawą niespodziewanych pretensji do ciotek o to, że nie przypominały wróżek. Urok ciotki Joli nie jest przecież cielesnego rodzaju, ciało, zredukowane w opisie do cechy wiotkości, wymaga odpowiedniej oprawy i stosownych sztuczek. Uruchomiony za sprawą eterycznej bohaterki sposób myślenia o kobiecej aparycji sięga zatem po te jedynie elementy ciała, które mogą sprawdzić się w roli zasłony i tym samym stać się elementem uwodzicielskiej gry. Do tego najpewniej potrzebne są kobiecie „złote włosy”

i „zdziwione rzęsy”, których brak tak trudno wybaczyć przyziemnym ciotkom.

Z diametralnych różnic w powierzchowności wynika naturalnie zgoła odmienne życiowe przeznaczenie portretowanych kobiet. Zapisana w wierszu wizja małżeńskiego i rodzinnego życia jawi się zatem jako pospolita zwyczajność, przewidywalna i oczywista, w której barchanowe matrony w oparach rosołu i kaszy jaglanej czuwają nad zdrowiem rodziny i twardą ręką trzymają w ryzach nieposkromione fantazje mężczyzn i dzieci. Ot, jedyne ostoje społecznego porządku i trwania.

Odmienność świata cioci Joli zasadza się natomiast na tajemniczym niedopowiedzeniu, niejasności i niezwykłości losu. Jej zwiewność okaże się nie bez związku z ulotną nietrwałością jej życia: „Wkrótce ją jakieś wichry żałobne rozwiąły”. Poetycka i eteryczna bohaterka wiersza nie zdoła bowiem odnaleźć swojego miejsca w stereotypowej oczywistości kobiecego przeznaczenia.

Liryczna opowieść o ciotkach ciąży niewątpliwie ku schematyzmowi uproszczeniu, ocala ją jednak pieprzyk życiowej i poetyckiej ironii. Twardo stąpającym po ziemi, zaprawionym w codziennych zapasach z życiem ciotkom umyka oto wiedza, która stanie się udziałem nie do końca niewinnej czarodziejki o najpewniej „zło-wrogich oczach”. Dwuznaczne wtajemniczenie w miłość i śmierć przypieczętuje jej rzekomo niezwykle przeznaczenie melodramatycznym finałem, godnym brukowej powieści. Jednakowo niedostępny dzielnym matronom „smak miłości i... trutki na szczury” dopełnia bezsenne marzenia cioci Joli mieszaniną szczęścia i poniżenia, wzlotu i upadku, intensywności uczuć i grozy trywialności. Słodczych namiętnych doznań równoważy bowiem trujący smak odrażającego specyfiku, niczym konieczność słonej zapłaty za niezwykle miłosne uniesienia<sup>6</sup>. Uroczej, na poły baśniowej bohaterki, umykającej przed pospolitością zwykłych spraw w poszukiwaniu wielkiej miłości, nie oszczędzi okrutna drwina losu. Unikając szczawiu, „kurzej tężyzny i jaglanej siły”, stanie się ona ofiarą włas-

---

6 O innych, umierających z miłości, bohaterkach wierszy autorki Różowej magii piszę w szkicu: „*Chcę morze zarzucić na głowę*”. *O fantazmacie samobójstwa w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. W: J. KISIEL: *Imiona lęku. Szkice o poetach i wierszach*. Katowice 2009, s. 45–60.

nych emocji i ordynarnej „trutki na szczury”. Jej „krok w nieskończoność” jest zatem zdradą marzeń i piękna, a śmierć z miłości, jakkolwiek wymykająca się przeciętności statystyk, zostanie zde-maskowana jako pozbawiona wzniosłości i poetyckiej aury. Cóż, ciocia Jola przypominała przecież „paryską lalkę”, trudno się dziwić, że przypadła jej w końcu rola zabawki w miłości i igraszki losu.

Ironia wiersza nie oszczędza i nie wyróżnia zatem nikogo. W poczuciu swoistej sprawiedliwości zgrzebną barchanowość ciotek nagrodzi wprawdzie łaskawie darem czułego serca i spokojnego snu, lecz ujmującego czaru cioci Joli nie zawaha się okrutnie spuentować ponurą grozą jej przedwczesnego końca. Bilans zysków i strat musi być w gruncie rzeczy podobny. Albo pospolitość i spokój przewidywalnego losu, albo niezwykłość przeżyć okupiona srogą karą. Jasność tej losowej reguły mać jedynie dwuznaczna sprawa tak zwanej życiowej mądrości. „Zgrzebne ciotki płakały – lecz nic nie wiedziały” i nie dowiedzą się już nigdy, czy smak miłości wart był swej ceny. Któż rozstrzygnie, czy lepiej tkwić w nieświadomości innych żałować, czy też wiedzieć, kochać i cierpieć?

### Potęga stroju?

Nietrudno się domyślić, który model kobiecości bliższy jest autorce wiersza, zachowanej w pamięci współczesnych w charakterystyczny sposób:

Ta prześliczna głowa, o czystym profilu kamei, wychylała się zawsze z obłoku tiulów i futer, woalów i muślinów. Bo w takie jakies zwoje przedziwnych puszystości była zawsze zatopiona drobna postać Lilki, przypominająca raczej rokokową markizę niż modną damę, jakkolwiek zawsze była najmodniejsza<sup>7</sup>.

---

7 Z. STAROWIEYSKA-MORSTINOWA: *Ci, których...*, s. 98. O zamiłowaniu Pawlikowskiej do strojów pisze między innymi E. HURNIKOWA: *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska (zarys monograficzny)*. Katowice 1999, s. 57–59.

Krucha i delikatna ciocia Jola w otoczeniu woalek i tiuli jest bez wątpienia prawdziwie bliską duchowo krewną autorki *Różowej magii*. Sposób portretowania kobiet w twórczości Marii Pawlikowskiej, a w szczególności styl ich ubierania nie wynikał – jak się wydaje – wyłącznie z nadzwyczajnej pasji do całkowicie bezzinteresownej staranności stroju. Pozostawał natomiast najpewniej nie bez związku z bardzo szczególnymi, osobistymi doświadczeniami poetki, której ciało w dzieciństwie na skutek wypadku podczas tańca i nieprawidłowego leczenia uległo pewnej deformacji<sup>8</sup>. Wspomina Zofia Starowieyska-Morstinowa:

Niefortunne skutki owej zdumiewającej dziś dla nas terapii były powodem, że Lilka zawsze musiała się otulać tiulami i futrami, a jakkolwiek robiła to doskonale, z właściwym sobie smakiem i wdziękiem, jednak od razu rzucało się w oczy, że była jakoś inaczej zbudowana niż wszyscy<sup>9</sup>.

W zapiskach Ireny Krzywickiej znajdziemy natomiast następującą charakterystykę:

Drobna i ułomna [...], pełna była szczególnego uroku, i to uroku czysto fizycznego. Dowodem – trzech mężów i wielu zakochanych. Prawdziwe zwycięstwo ducha nad ciałem (to niewątpliwie dusza tak ją ozdabiała!)<sup>10</sup>.

Uwodzicielka duchowej natury, świadoma wszakże wagi stroju i ozdobnych akcesoriów, nie tylko odwracających uwagę od niedoskonałości ciała, ale również możliwych do wykorzystania w kieteryjnej grze zasłon, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska nie bez głębszych powodów miała słabość do literackich postaci wytworzonych elegantek. Zapewne „Lilka podobna była do swoich wierszy” – jak twierdzi Zofia Starowieyska-Morstinowa, niewątpliwie też jej

---

<sup>8</sup> Fakty i wspomnienia na ten temat gromadzi E. HURNIKOWA: *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska...*, s. 22–24.

<sup>9</sup> Z. STAROWIEYSKA-MORSTINOWA: *Ci, których...*, s. 98–99.

<sup>10</sup> I. KRZYWICKA: *Wyznania gorszycielki*. Posłowie, nota edytorska i przypisy A. TUSZYŃSKA. Warszawa 1995, s. 236.



wykwintne bohaterki przypominają samą poetkę. Znamienna redukcja cielesności na rzecz ekspozycji marzycielskiej duszy i komponowania stylowego wizerunku i w życiu, i w literaturze, była wynikiem świadomości źródeł własnego uroku, ale również uciekania się do swoistych czarów ukrywających obiektywną rzeczywistość ciała. Do tego celu nadzwyczajnie nadawała się moda secesyjna, zapatrzona jeszcze w wiek XIX, efektowna, ozdobna i luksusowa, zdolna podkreślić wyszukaną niezwykłość ubranej według jej założeń kobiety i oferująca fantastyczne możliwości stosowania najbar dziej wymyślnych zasłon. Słusznie podkreśla Elżbieta Hurnikowa:

Symptomatyczne jest, iż twórczość dokumentująca przemiany dokonujące się w obyczajowości w latach międzywojennych – hołduje jednocześnie tradycjonalizmowi w modzie [...] i poetyckie obrazowanie w zasadzie odwołuje się do minionego stylu. Jego wpływ okazuje się dominujący<sup>11</sup>.

To rzeczywiście znamienne, że moda lat dwudziestych, proponująca zupełnie nowy styl ubierania się i lansująca zarazem całkowicie odmienny od epok wcześniejszych typ nowoczesnej kobiety, po raz pierwszy wolnej od obyczajowych i krawieckich gorsetów, wysportowanej i – jak nigdy dotąd – dbającej o własną wygodę, nie pozostawiła śladów w kreacjach bohaterek, nie miała też wpływu na obrazowanie poetyckie Marii Pawlikowskiej. Widoczne jest to zwłaszcza w realizacjach niezwykle charakterystycznej dla jej wierszy tendencji do antropomorfizowania natury w formie obrazów przywołujących wizerunki eleganckich i wytwornych kobiet. Właściwej tym przedstawieniom słabości do zdobień i przepychu w żadnym stopniu nie zadowolił typ modnej chłopczycy ani charakteryzująca go prostota garderoby. Autorka wnikliwego studium o międzywojennej poezji Pawlikowskiej zatytułowanego arcytrafnie *Natura w salonie mody* pisze:

Oparcie obrazowania natury na środkach charakterystycznych dla stylu mody secesyjnej to znamienny w twór-

---

11 E. HURNIKOWA: *Natura w salonie...*, s. 177.

czości Pawlikowskiej przejaw zmysłu zdobniczego, zmysłu, który niemal instynktownie każe szukać odpowiednika dla niezmiernego bogactwa i piękna przyrody w modzie oferującej olbrzymią ilość dodatków i drobiazków, podkreślających urodę kobiety<sup>12</sup>.

Zamiłowanie poetki do secesyjnej mody ma zatem swój odpowiednik w afirmacji dla piękna natury i wynika ze szczególnego spojrzenia, które dostrzega w niej nade wszystko bogactwo zdobień, odkrywa zaskakujące obszary całkowicie autotelicznej ornamentyki. Szczególna wrażliwość na estetyczną stronę przyrodniczego świata, zgodnie z przekonaniem autorki *Szkiecownika poetyckiego*, tak dalece charakteryzuje kobiecą naturę, że konieczna staje się korekta genezyjskich ustaleń:

Nie wszystko, co przed nami zostało stworzone na tym świecie, nosi cechę męskiej ręki. Jakaś bogini, współtwórcza, wtrącała się też najwidoczniej do niejednego dzieła przyrody.

Zamiłowanie do błyskotek, niespożyty zmysł zdobniczy „des ewig weiblichen”, objawia się gdzie okiem sięgnąć – na wszystkich szczeblach stworzenia<sup>13</sup>.

Za sprawą analogii między urodą świata i sztuką krawiecką jedna z najbardziej przestylizowanych tendencji w modzie zyskuje uzasadnienie w naturze, a ich paradoksalny związek w świetle przejrzystych dowodów ze świata wonnych ziół, barwnych kwiatów i bajecznych motyli poraża swą oczywistością. Zmysł zdobniczy okazuje się zatem nade wszystko właściwy naturze, którą sztuka, także użytkowa, próbuje naśladować. Mogłoby się wydawać, że tym sposobem kobieca próżność szuka dla siebie usprawiedliwienia w samych podstawach bytu. Skoro natura stroi się i wdzięczy, cóż może być bardziej naturalnego pod słońcem?

---

<sup>12</sup> Ibidem, s. 174.

<sup>13</sup> M. PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA: *Szkiecownik poetycki*. W: EADEM: *Wybór poezji*. Oprac. J. KWIATKOWSKI, przejrzały i uzupełniły M. PODRAZA-KWIATKOWSKA, A. ŁEBKOWSKA. Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 210.

Rzecz ma jednak i swoją drugą stronę, tak jak zachwyt dla natury w twórczości Pawlikowskiej nie byłby zupełny bez awersu w postaci przerażenia jej ciemną częścią. Cała ta garderoba świata jest czymś na pociechę, tym, co łagodzi i równoważy okrutną logikę przyrody, smutek istnienia i brzydotę niezliczonych form życia. To tylko dodatek do właściwego dzieła stworzenia, uroczy, litościwy dar współtwórczej bogini. Ona przecież przygnębiona ciemnym obszarem oceanicznej głębi, „tej pustyni, melancholijnej, organicznej”, zapragnęła barwnych błyskotek:

Odeszła w głąb oceanu i tworzyła tam osobiście i na złość najpowiewniejsze i najbarwniejsze z ryb, „welony”, każdym ruchem przeczące powadze istnienia. Żywe fatalaszki, boskie gałganki<sup>14</sup>.

Tak pomyślana natura nie jest już szatą Boga, lecz dwupoziomym bytem, w którym piękno próbuje przesłaniać okrucieństwo życia i posępność istnień, jest kroplą czaru, lekkości i żartu dodaną do precyzyjnie działającej, organicznej maszyny. Strój świata i garderoba damy pełnią w końcu te same funkcje. Zasłony, ozdoby i ornamenty próbują odwrócić uwagę od tej części natury, która budzi niepokój i wywołuje poczucie zagrożenia.

Podczas gdy moda za sprawą konsekwentnie realizowanej analogii zyskuje naturalne uzasadnienie, przedstawienie świata przyrody ubranego w secesyjne – najczęściej – szatki zrywa z naturalizmem<sup>15</sup>. Pozostaje wrażenie niezgody na obraz natury nagiej i pozbawionej upiększeń. Bez dobrodziejstwa zasłon jest ona trudna do przyjęcia, podobnie jak ludzkie ciało, które za precyzją stroju i ozdób ukrywa swe niedostatki. Wygląda na to, że staranne stylizacje bohaterek Pawlikowskiej w takim samym stopniu dowodzą podziwu dla żurnalowych pomysłów krawiectwa i rzemiosł z nim powiązanych, co manifestują brak zaufania do ciała. Ono

---

<sup>14</sup> Ibidem, s. 213.

<sup>15</sup> Píše Elżbieta HUŃNIKOWA: „Skrajne odejście od naturalistycznego ujęcia świata przyrody dokonuje się poprzez sprzężenie wnikliwego i drobiazgowego oglądu tego świata z zaanektowanym do utworu poetyckiego językiem żurnala”. EADEM: *Natura w salonie...*, s. 164. Por. także: ibidem, s. 184.

zawodzi wszak na wiele różnych sposobów, ujawnia niedoskonałości i defekty, a co gorsza: nieustannie przegrywa walkę z czasem. Tylko niekiedy zdarza się tak, że z doraźną pomocą tracącemu młodość ciała przychodzi natura, przybierająca postać wyrafinowanej zasłony:

Dla niemłodej i bezsilnej już kochanki uroczą maską  
wenecką, maską z czarnych koronek, staje się gęsty mrok<sup>16</sup>.

Salony mody i ścieżki natury spotykają się w tekstach autorki *Szkicownika poetyckiego* niemal co chwilę. Obsesja wyglądu, ukrywanie niedoskonałości, maskowanie skutków mijającego czasu uruchamiają ową grę zasłon, spojrzenia zza woalki, sprytnie aranżowane maskarady. Urocze dodatki do właściwego dzieła stworzenia – jak pamiętamy – „przeczą powadze” bytu, a ciemność miłosnej nocy przywraca nadto dojrzałym kochankom złudzenie ich dawnego czaru. Wszelkie możliwe środki zostają użyte w działaniach na rzecz przechytrzenia ciała, które nie tylko na różne sposoby zawodzi, ale co gorsza w końcu dopada je starość, będąca w poezji Pawlikowskiej formą nieistnienia. Fantazmaty samobójstwa, wizje pięknej śmierci bohaterek wierszy umierających młodo z miłości, są zatem marzeniem o wymknięciu się bocznymi drzwiami z porządku ciała, wydają się dość osobliwym sposobem uniknięcia brzydoty i okrucieństwa natury. Podobnie jak woal mroku, sztuczki garderobiane i czar błyskotek, także literackie fantazje o intensywności uczuć i gwałtownym ich kresie mają charakter zasłony nieubłaganych reguł życia i przemijania. Czyżby jedyne, co pozostaje wobec ich wytrwałej konsekwencji, to gra złudzenia, wyraz równie niestrudzonego przywiązania do piękna i urody wbrew rozsądkowi i realiom?

Koronkowe weneckie maski, futra i parasole, gwiazdziste woalki i mgiełki zapachu jako oręż przeciw niedoskonałości i czasowym ograniczeniom ciała w żadnym stopniu nie zabezpieczą bohaterek Pawlikowskiej przed „krokiem w nieskończoność”. Pełna przekory wobec powagi istnienia miłość do błyskotek nie wyrówna zapisanej w ciele prawdy przemijania. Z tego też powodu wierność marze-

---

16 M. PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA: *Szkicownik...*, s. 230.

niu i pogoń za złudzeniem nieustannie zderzają się w twórczości poetki z trzeźwą świadomością okrucieństwa praw natury. Autorka *Różowej magii* – jak pamiętamy – „superpoetyczna a przy tym realistka, poważna a dowcipna, smutna i wesoła, mądra i czarująco głupia”<sup>17</sup> nie ukryje przed światłem wierszy swej podwójnej natury. Na szczęście, rzadko też zdoła oprzeć się pokusie ironii, nakazującej, by słabość do iluzji i przywiązanie do gry zasłon przeciwstawić nagej rzeczywistości egzystencji, która jakkolwiek przejmując lękiem i wywołuje gwałtowny bunt, nieustannie jednak domaga się artykulacji. Zamiłowanie do rymowanek księdza Baki bierze źródło zapewne w tej pełnej napięcia ambiwalencji:

Znam na pamięć jego okrutny poemat pt. *Uwaga damom o śmierci niechybnej*... Otchłań smutku! Ale co za styl! Jaka genialna makabra! [...]

*Uwaga damom* opisuje puste i świetne panie, za życia w złote ramy oprawne przez świat, „tak wzięte jak święte” – strojne i rozpanoszone, które nagle potrąca, trąca, przekracza i kopie lekceważąca śmierć, „ślepa szkulepa”. Fontanie, kokardy, fryzury, wraz z „umysłem hardym” – „fanty” (losy) rzucają głodnym szczurom<sup>18</sup>.

*La précieuse*, ciocia Jola i „inne puste i świetne panie, za życia w złote ramy oprawne przez świat” nie mogą liczyć na szczególne względy w obliczu nieskończoności. Zamierzona elegancja i niewymuszony wdzięk ostatniego kroku ustąpić musi przed okrucieństwem śmierci i brutalną degradacją do szczurzych realiów. Smak miłości – jak wiemy – idzie w parze ze smakiem „trutki na szczury”. Za „złote ramy” słono przychodzi płacić niechybną utratą złudzeń, wszak nawet „żywe fatałaszki, boskie gałganki” to wprawdzie pewna pociecha, ale tylko na chwilę.

---

17 Z. STAROWIEYSKA-MORSTINOWA: *Ci, których...*, s. 97.

18 M. PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA: *Szkicownik...*, s. 231–232.

## Lustro jesieni

Barwne szaty natury i wytworne stroje kobiet kryją prawdę o życiu, która w nagim kształcie byłaby nie do zniesienia. „Wieczna kobiecość” generuje zasłony i ornamenty sobie na pociechę i na przekór powadze bytu. Narcystyczna zasada świata nie może obyć się bez systemu zwierciadeł, które czujnie rejestrują kody powierzchowności i wiernie towarzyszą zawsze niepewnej tożsamości kobiecych postaci w poezji Marii Pawlikowskiej.

Miniatura z tomu *Pocałunki* pokazuje oto bohaterkę przed lustrem w całej okazałości swego podwójnego bytu, tyleż kobietę, co personifikowany fenomen natury:

Chodzi w szalu czerwonym i złotym.  
Przegląda się w owalu jeziora.  
Lecz jest chora. I nic nie wie o tym,  
że ją pochowają w tym szalu.

*Jesień; P, s. 197*

Prezentacja powierzchowności, jak na wybiegu mody, jest afirmacją stroju, a przepych jego barw unieważnia cielesność przechadzającej się modelki. Chociaż świat – tym razem za sprawą „owalu jeziora” – wychodzi naprzeciw narcystycznej konieczności spojrzenia w lustro, ciało ukryte za kolorystyczną wspaniałością szala wydaje się nieobecne. Jedyne co udało się utrwalić w leksykalnej warstwie wiersza to czerwono-złota efektowność garderoby. O ile mała kałuża, nad którą przystanęła *La précieuse*, uprzedzała ironiczny ogląd bohaterki, o tyle elegancki, owalny kształt naturalnego zwierciadła pasuje raczej do stylistyki tragicznej, w której wzniosłe piękno naznaczone jest wyrokiem śmierci. Intensywna uroda powierzchni to tylko iluzja, zasłona ukrytego dramatu. Za barwnym szalem jesieni lęgnie się zapisana w jej ciele terminalność, kryją się utajone symptomy choroby, dojrzewa zapowiedź bliskiej martwoty. Spojrzenie w lustro skupione na lekturze starannej powierzchowności jest próbą zapomnienia o warunkach i ograniczeniach ciała i czyni z bohaterki zakładniczkę złudzenia. Patrząc na swe odbicie, zatrzymuje ona uwagę na granicy wrażenia. Nieświadoma zbliżającej się przyszłości, „nic nie wie o tym, / że ją pochowają w tym szalu”.

Spojrzenie z zewnątrz, które odsłania prawdę ukrytą za czarem pozorów, nie oszczędzi próżnej bohaterce ironicznego nawiasu. Na dnie lustra – jak uczy mit i doświadczenie – zawsze czeka śmierć. Dojrzałe piękno jesieni syci zmysły tylko przez chwilę, w gruncie rzeczy jest zapowiedzią wygasania barw i urody świata, prognozuje śmiertelny chłód, którego symptomy czuje już personifikowana jesień otulona szalem w intensywnie ciepłej kolorystycznej tonacji. Efektowność stroju nie zdoła jej wprowadzić uchronić przed nieuniknioną przyszłością, ma jednak doraźną moc środka znieczulającego, pozwala na chwilową ucieczkę w woal zapomnienia. Narkotyk piękna pomaga godzić się z okrutną konsekwencją praw natury.

W świetle poetyckiej kosmogonii *Szkiełownika poetyckiego* barwy świata są – jak pamiętamy – darem bogini, zasmuconej ciężką, rozumową konstrukcją dzieła stworzenia:

Nie mogła znieść samego wyobrażenia tego obszaru  
ciemnego jestestwa, nie ozdobionego ani nawet skraw-  
kiem koloru: tej pustyni, melancholijnej, organicznej<sup>19</sup>.

Ów boski sprzeciw motywowany estetycznymi względami ma – jak się wydaje – w poezji Pawlikowskiej daleko idące konsekwencje. Świat natury, podobnie jak rzeczywistość przedstawiona wiersza, rozpostarty został między biegunami, wyznaczanymi przez czar powierzchni i wewnętrzną logikę zdarzeń, zbyt liczne dodatki oraz twarde reguły życia i umierania, wymiar piękna i trwania – z jednej strony, a choroby i śmierci – z drugiej. „Żywe fatałaszki, boskie gałązki” cieszą oko bezinteresownością swego istnienia, lecz nie mają wpływu na biologiczne uwarunkowania życia. Są jak błyskotki w „obszarze ciemnego jestestwa”, zbyt liczne marzenia, sprzeciwiające się powadze realności, urocze zasłony ponad rozumową bezduszość natury. Zachwyt dla barwnej intensywności jesiennego pejzażu afirmuje złudzenie, jest odrzuceniem prawdy o ukrytym sensie i przeznaczeniu pory, żegnającej cykl życia efektowną feerią barw.

Smutek jesieni to smutek dojrzałości, która podlega wyparciu, przeczucie dopełniającego się czasu, którego nie chce lub nie potra-

---

19 Ibidem, s. 213.

fi przyjąć świadomość. W lustrze personifikowanej natury przegląda się dojrzałość kobiety, która zabiega o efektowny wygląd naiwnie przeciwstawia nieuchronności czasu. Bohaterki Pawlikowskiej szczelnie otulone w futra lub spowite szalami, nie tylko próbują zasłonić zawodną i uwikłaną w czas cielesność, lecz ich gesty świadczą także o tym, że czują już śmiertelny chłód niechybnie zbliżającej się próby. Cóż, „krok w nieskończoność” jest zawsze o krok.

Zafascynowana rymowankami księdza Baki autorka *Szkieletownika poetyckiego* do pochwały złudzenia, które pomaga żyć, usprawiedliwiającego słabość do błyskotek, dopisuje ironiczną drugą stronę w postaci brutalnej prawdy o rychłym przeznaczeniu pełnych uroku, metonimicznych sukien:

„W lot kapturki  
Podrą szurki,  
I bukiety,  
I tupety...”

Śmierć „strzyże mantele, manele”. Zwleka, zdziera, rwie złote lamy, gazy. „Sztofy, tury i purpury”... Lecą liście umarłe, mającą przygasłe perły, spłowiałe kitajki tru-mienne<sup>20</sup>.

„Śmierć niechybna” jednakowo czai się w porządku metafory i metonimii. Przywołane w utworze „przygasłe perły” i „umarłe liście” znaczą powszechność jej władzy. W lustrze jesieni przegląda się przeznaczenie nie tylko wytwornej damy. Piękno powierzchni tyleż łagodzi jej nieuchronność, co potęguje żal. Nade wszystko liryczny obraz świata dopełnia sól ironii, w której mieszają się z sobą zachwyt i melancholia, słodycz niewiedzy i gorycz rozpoznania, piękno i groza życia.

## Maskarady

Starość w liryce Pawlikowskiej jest zdarzeniem egzystencjalnym, które dotyczy spojrzenia, a ściślej mówiąc jego braku. Narcystycz-

---

20 Ibidem, s. 232.



ne bohaterki wierszy potrzebują luster, nieustannie potwierdzających ich zagrożoną tożsamość, ale nade wszystko nie potrafią się obyć bez akceptacji i podziwu świata, giną nie znajdując odbicia w blasku poświęconego im spojrzenia. Liryczna definicja starości z *Różowej magii*, tomu trzydziestoparoletniej autorki, precyzyjnie obnaża mechanizm myślenia, budujący zależność tożsamości bohaterki od zewnętrznego nadania.

Leszczyna się stroi w fioletową morę,  
a lipa w atlas zielony najgładszy...  
Ja się już nie przebiorę,  
na mnie nikt nie popatrzy.  
[...]  
Jestem sama,  
Babcia mi na imię –  
Czuję się jako czarna plama  
Na tęczowym świecie kilimie...

*Starość; Rm, s. 115*

W wierszach Pawlikowskiej patrząc na świat kobieta niezmiennie przegląda się w jego przepychu, lecz precyzja analogii pomiędzy nią a naturą wraz z wiekiem bohaterki zaczyna zanikać. Cóż, natura jest wieczna, a czar kobiety przemija... Wyobrażenie starości z perspektywy narcystycznego podmiotu dotyczy wyłącznie powierzchni i ściśle z nią związanych relacji ludzkich, spośród których tak naprawdę liczą się tylko te, powstałe na gruncie aprobaty, a jeszcze lepiej – podziwu. Miłość lub jej brak warunkowane są fizyczną atrakcyjnością obiektu.

Myśl o starości demaskuje bohaterkę wiersza dotkniętą narcystyczną labilnością samooceny, stale niepewną własnej wartości, rozpaczliwie szukającą jej potwierdzenia. „Ja się już nie przebiorę” to nie tylko wyznanie rezygnacji, płynącej z poczucia przekroczenia pewnej czasowej granicy, za którą pozostaje „już” schyłek życia, ale także gest unieważnienia siebie nieprzebranej, który paradoksalnie odsłania obraz bohaterki zależnej od skuteczności i atrakcyjności zasłon, uwikłanej w rytm nieustannej maskarady. Spojrzenie z zewnątrz, wytyczające podstawy jej istnienia, opiera się zatem na iluzji, dociera do granicy kostiumu. Określające próg

starości „na mnie nikt nie popatrzy”, jest w podobny sposób złudne jak stwierdzenie: „Widzę cię” z *La précieuse*. Cóż bowiem utrzymywało spojrzenie poświęcone bohaterkom wierszy? Futro, różę, parasol, „gwiazdzistą woalkę”, szal w barwach jesieni? Czyżby staranność garderoby, rodzaj „przebrania” były podstawą sukcesu, mierzonego uwagą poświęconą kobiecie, a poza elegancją oprawy nie pozostawało już nic wartego zatrzymania wzroku i myśli?

Wygląda na to, że szczególny rodzaj fascynacji, jaką wzbudza w autorce *Różowej magii* umiejętność wytwarzania iluzji piękna za pomocą stroju i efektownych dodatków, jest ściśle związany z brakiem zaufania do natury i ciała, nieustannie szukającego bezbłędnie aranżowanych woali i okryć. Kobiecość opisana w tej poezji najczęściej bywa rozumiana jako sztuka maskarady<sup>21</sup>. To, co kryje się pod powierzchnią kostiumu i za zasłoną spektaklu, zostaje odrzucone, budzi niepewność i lęk.

Nie zawładnie spojrzeniem, nie wywoła zachwyty, nie przyciągnie wielbicieli „czarna plama / Na tęczowym świecie kilimie...”. Nie tylko skandalicznie nie pasuje do różnobarwnej oferty świata, ale również wywołuje skojarzenie skondensowanej nieobecności, intensywnego braku w porządku kolorowej mozaiki, nieznoszonego śladu po czymś, czego już nie ma. Samotność tak zobaczonego schyłku życia wynika z niemocy zapanowania nad wzrokiem innych, wiąże się z utratą sposobności do przeglądania się w ich oczach. Starość to pora zakończonej maskarady, finał spektaklu,

---

21 Pod pewnymi względami mamy tu do czynienia z podobną atencją dla sztuki komponowania strojów, którą w felietonistyce i twórczości powieściowej Gabrieli Zapolskiej fascynująco opisała Krystyna KŁOSIŃSKA: „Pisarkę wyraźnie fascynuje i wzbudza nawet jej uwagę owa praca maskarady i gra zasłon, dzięki którym kobieta zdolna jest się przekształcić w przyciągający wzrok »poemat«, w »ożywioną statuę«, stworzyć doskonałą »harmonię natury i sztuki«. Jednym słowem kiedy wybiera krój i kolor sukni, rzeźbi zarys sylwetki, nakładając makijaż, maluje na twarzy, jak na płótnie, gdy niczym architekt komponuje przestrzeń buduaru, wtedy wyraża swoje twórcze popędy, staje się artystką. Kreuje przedstawienie samej siebie, angażując bez reszty własną osobę. Tworzy dzieła sztuki”. EADEM: *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków 1999, s. 245–246. Bohaterka Pawlikowskiej mniej wierzy – jak się wydaje – w harmonię natury i sztuki, lecz niepewna natury, nieustannie ją poprawia, stylizuje i zasłania.

czas po odejściu widzów, przeświadczenie, że nie ma się już po co przebierać. Ta, kluczowa dla kondycji dotkniętej wiekiem bohaterki, świadomość wynika z przyjętej z konieczności roli obserwatorki powszechnej przebieranki, która jej samej już nie dotyczy, ale poczucie wykluczenia z owej gry pozorów skazuje ją na rodzaj nieistnienia, konsekwencję rozpoznania, że „być” w jej wypadku znaczy: przebierać się i być ogladaną.

Tożsamość bohaterki wierszy, podobnie jak jej ciało, kryje się za grą pozorów, zasłoną stroju, skutecznością maskarady. Pisze Anne Juranville:

Predyspozycja do inwencji estetyzującej ustanawia kobiecość jako maskaradę, to znaczy sztuczność, podążającą po dyletancku tropem sztuki. Maskarada nie jest niczym innym, tylko gestem konstruowania jakiejś tożsamości kobiecej, dla której być, to przede wszystkim wydawać się. W której chodzi o to, by wejść w świat pozorów: nie tylnymi drzwiami, nie pokątnie, nie dzięki fałszerstwu, ale demonstracyjnie i z afirmacją<sup>22</sup>.

Afirmacja świata pozorów bliska jest bohaterce poezji Pawlikowskiej nade wszystko dlatego, że świat towarzyskich układów, spotkań i uczuciowych relacji uznaje ona za szczególnie dla siebie atrakcyjny. Można byłoby sądzić, że jej „prawdziwe” istnienie paradoksalnie ogranicza się do tej gry udawania, dotyczy zabiegów o uwagę i potwierdzenie własnej atrakcyjności, a poza tym typem działań i podbojów rozciąga się depresyjna ciemność („Czuję się jako czarna plama”). Proces konstruowania tożsamości bohaterki wymaga męskiego spojrzenia, dokonuje się w jego oku za sprawą strategii, których celem jest budzić miłość i namiętność, lecz na tym polu szczerłość i autentyczność nie zawsze popłacają. Wiele wskazuje na to, że w tej grze „być” to przede wszystkim „wydawać się”.

Tom *dancing* z 1927 roku z maskarady czyni regułą świata międzyludzkich relacji. Zdarza się i tak, że pomiędzy kobietą i mężczyzną w ich spotkaniu na dancingu życia istotną rolę odgrywają

---

22 A. JURANVILLE: *La femme et la mélancolie*. Paris 1993, s. 187. Cyt. za: K. KŁOSIŃSKA: *Ciało, pożądanie, ubranie...*, s. 258.

szczegóły garderoby, nierzadko inicjujące ową grę pozorów, tak ważną dla zachowania gatunku:

dotknęłam pana jak **motyl** egretą  
przepraszam  
to było niechący  
pan jest jak **czarny irys** smukły i gorący  
zapomniałam  
że jestem **kobietą**

*motyl; D, s. 232*

Ciocia Jola – jak pamiętamy – „przypominała wrózkę i paryską lalkę”, bohaterka *dancingu* z fryzurą przystrojoną stylową ozdobą jest „jak motyl”. To sztuka imitacji tworzy kobietę, która buduje swą tożsamość w geście maskarady o ściśle określonym celu. Sytuacja tańca towarzyskiego ubrana w metaforykę przywołującą naturalne związki kwiatów i motyli nabiera tym samym cech godowego rytuału. Inicjująca grę kobieta występuje tu w roli co najmniej dwuznacznej, prowokuje i przeprasza, robi krok do przodu i do tyłu, jak to w tańcu. Mimowolny gest – „to było niechący” – wyraża jej ukryte pragnienia o stanowczo fallicznym charakterze. Zapomnienie w tańcu i emocjach przekłada się na reguły obyczajowe, dopuszcza inicjatywę kobiety, zachowując wszakże pamięć o zalecanej jej bierności w tradycyjnym kodeksie miłosnej gry. Wyznanie: „zapomniałam / że jestem kobietą”, tyleż znaczy jednak w porządku obyczajowych przemian, co przywołuje zachowania animalne, dyktowane głosem instynktu. Póki trwają gody, kobieta-motyl rozwija skrzydła i leci w kierunku pożądanego obiektu, zupełnie inaczej niż *Madama Butterfly* z tomu *Różowa magia*<sup>23</sup>, która pozbawiona męskiego uczucia, odtrącona i samotna powraca do stadium „pstrej gąsienicy” i nie zdoła już unieść się ponad ziemię. Wieczorowa kreacja bohaterki *dancingu*, a zwłaszcza egreta nad jej skronią, stała się oto powodem lirycznej opowieści, która wykorzystuje rzekomo niewinny szyfr natury, by fabularyzować emocje i wyrażać tajemne treści pożądania.

---

23 O wierszu *Madama Butterfly* piszę szerzej w szkicu: „Chcę morze zarzuć...” ..., s. 52–57.

W scenerii nowoczesnej – w latach dwudziestych poprzedniego stulecia – tanecznej zabawy garderoba światowej damy niejednokrotnie czynnie uczestniczy w inicjowaniu erotycznej relacji kobiety i mężczyzny. Może zdarzyć się i tak, że ażurowy element sukni staje się siecią zarzuconą na nienadmiernie uważnego w tańcu partnera:

siatka na plecach moich  
pleciona ze złota  
szczepiła się z rękawem mojego dansera  
w sieci złocistych oczek uwięzła **tęsknota**  
tak się miota  
że siatkę musimy rozdzierać

w sieci; D, s. 236

Błahe, przypadkowe zdarzenie pomiędzy elementami garderoby pani i pana w istocie rzeczy demaskuje istniejące między nimi erotyczne napięcie, odsłania uczuciowe tęsknoty, zapowiada zarzuty namietności. Sugestia rozdzieranej sukni jest projekcją nie nazbyt przyzwoitego marzenia o gwałtownej potrzebie nagości, lecz jego początki ściśle dotyczą uwodzicielskiej funkcji stroju. Mogłoby się wydawać, że owe taneczne łowy są rodzajem rewanzu na mężczyznę, jednak ofiarą sieci w poezji Pawlikowskiej najczęściej bywają kobiety, dość wspomnieć Ofelię, uwięzioną „w sieci wodorostów” (*Ofelia*; P, s. 169) czy doświadczony wiekiem kobiecy podmiot wyznania: „w sieci zmarszczek jak w pajęczynie / leżę spętana i cicha...” (*Babka*; P, s. 204). Tym razem jednak mimo zaplątanego w złotą siatkę damskiej kreacji rękawa tancerza, trofeum schwytanym w oczka sieci okazuje się nie on, lecz tęsknota, namacalny dowód rodzących się nadziei i możliwy powód dalszych zdarzeń. Złowiona w sidła stroju miota się niczym złota rybka, lecz puszczona wolno z rozdartej siatki sukni spełnić może każde miłosne życzenie.

Nietrudno zauważyć, że wieczorowe stroje i maskarady po zmroku służą marzeniom o miłosnej nocy. Księżniczka z *dancingu* nie czeka cierpliwie w wysokiej wieży na dzielnego, wytrwałego i wystarczająco zmotywowanego rycerza, lecz w kunsztownej i przemyślnej kreacji wyrusza na podbój, roztaczając wokół, jakby mimochodem, swe dwuznaczne czary. Pragnienie miłości nakręca

ową grę pozorów, w której wszystko dzieje się niby przypadkiem i rzekomo mimo woli. Pisze Jean Baudrillard:

Uwodzenie oscyluje między dwoma biegunami, biegunem strategii i biegunem zwierzęcości – a więc między najbardziej wyrafinowaną kalkulacją i najbrutalniejszą fizyczną propozycją – co kojarzymy z postaciami uwodziciela i uwodzicielki. Ale czy za takim podziałem nie kryje się jedna, niepodzielna forma uwodzenia?<sup>24</sup>

Pomiędzy biegunem zwierzęcości i strategii, głosem instynktu i sprytniej taktyki rozciąga się przestrzeń działań, mających na celu podsycanie pożądania. Delikatność dotknięcia motylego skrzydła i podstęp ukryty w ażurowej aplikacji sukni w podobnym stopniu uczestniczą w zabiegach o zainteresowanie mężczyzny. Głównym atutem bohaterki wierszy w inicjowanej przez nią grze są intrygujące i sprytnie wykorzystane przebrania, za którymi ginie, całkowicie pomijana w opisie, jej cielesność. Zaprzeczone, unieważnione ciało stawia pod znakiem zapytania prawdziwość pożądania i kieruje uwagę czytelnika w stronę wszechwładzy maskarady, której skuteczność w funkcji wabika nie podlega wątpliwościom. „Uwiedzenie – jak podkreśla Baudrillard – nie zna prawdy ciała czy pożądania, tak samo jak prawdy czegokolwiek innego”<sup>25</sup>. Demonstracja atrakcyjności wspiera się na konfekcyjnych sztuczkach, a kryje niewiarę we własną wartość pozbawioną czaru pozorów. Trudno uwierzyć w możliwość gry w otwarte karty, jeszcze trudniej w szansę autentycznego spotkania.

W uwodzeniu pożądanie nie jest końcem, lecz hipotetycznym celem. Dokładniej, celem jest wywołanie i oszukiwanie pożądania, które ma na chwilę zapłonąć, by skończyć się rozczarowaniem<sup>26</sup>.

Gra pozorów i powierzchwni nie jest jednak czczą, nic nieznaczającą igraszką. Dreszcz powodzenia, skuteczność oszustwa, chwilo-

---

24 J. BAUDRILLARD: *Ouwodzeniu*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Warszawa 2005, s. 86.

25 Ibidem, s. 84.

26 Ibidem, s. 85.

wość panowania nad partnerem i sytuacją łączą się ze świadomością utraty oraz rozczarowania, obiecują jedynie chwilę zapomnienia, którą przynosi taniec czy balowa maskarada. Za błyszczącą kreacją bohaterki *dancingu* kryje się prawdziwa tęsknota, za precyzją uwodzicielskiego gestu – pragnienie miłości i szczęścia. Przebranie nie służy lekkości niezobowiązującej zabawy, lecz inicjuje grę z losem. Tym razem „celem jest wywołanie i oszukanie” szczęścia:

poszłam w masce zwinięta w pelerynę ciemną  
 z oczami zwężonymi  
 w migocące sierpy  
**szczęście** mnie nie poznało  
 i tańczyło ze mną  
 nie wiedząc że to jestem  
 ja której nie cierpi  
 i **los** też mnie nie poznał  
 i pomyślał sobie  
 czemuż nie mam dogodzić  
 tej **obcej osobie**

*trzeba chodzić w masce; D, s. 258*

Maskarada bohaterki wiersza pomaga jej uwolnić się od siebie samej. Ciało szczelnie okryte i twarz zasłonięta maską dodają jej odwagi w nocnej wędrówce po szczęście. Jednak by po nie sięgnąć, trzeba unieważnić siebie. Kobieta-kotka o hipnotyzującym, zmysłowym spojrzeniu osiąga sukces tylko wtedy, gdy zdoła ukryć swoją tożsamość. Urok tajemnicy działa jak magnes, neutralizuje logikę uprzedzeń. Afirmacja dla świata pozorów wydaje się jedyną szansą bohaterki, przekonanej, że na szczęście nie zasługuje, a przed nieprzychylnym losem musi się ukrywać. Chwila radości, ów symboliczny taniec, jawi się zatem jako rzecz wyłudzona od losu, rezultat garderobianego podstępu. By być szczęśliwą, trzeba udawać kogoś innego, wyrzec się siebie, której rzekomo szczęście „nie cierpi”.

„W grze uwodzicielki tkwi psychiczne okrucieństwo, dotyczące także jej samej” – podkreśla Baudrillard<sup>27</sup>. Bohaterka Pawlikowskiej nie rozgrywa swej batalii o szczęście na chłodno, nie towarzyszy

<sup>27</sup> Ibidem, s. 84.

jej też wiara w możliwość powodzenia podjętych działań. Fatalistyczne przekonanie o własnej niemożności dostąpienia pomyślnego losu sprawia, że dobre chwile postrzega ona jako efekt sprytnie zaaranżowanej pomyłki. Satysfakcja oszusta nie staje się jednak jej udziałem, bo gra z losem toczy się w cieniu projektowanej utraty i rozczarowania. Koci wdzięk zamaskowanej damy podszyty jest lękiem i rezygnacją. Na ile bowiem można zaufać maskaradzie?

O nietrwałości efektownego wizerunku wie dobrze *przekwitła tancerka*, uosobienie lękowych obsesji autorki *dancingu*:

ta pani wciąż jeszcze tańczy  
wesoła jak młoda dziewczyna  
lecz jest już w piękności swojej  
nietrwała jak lichy jedwab  
może barwy utracić na słońcu  
może skurczyć się jak etamina  
a wówczas powiesz ją w szafie  
pośród rzeczy o które nikt nie dba

jest ona już tylko na oko  
kto ją szarpnie ten ją rozedrze **na zawsze**  
ostrożnie z nią młodzi tancerze  
bo pęknie w tysiące **zmarszczek**

*przekwitła tancerka; D, s. 248*

Strój i ciało kobiety w tym wypadku dokładnie utożsamiły się z sobą. I tak, „lichy jedwab” powierzchowności tancerki, nietrwały i wyblakły, demaskuje ją ze względu na terminową przydatność do uczestnictwa w tańcu i spektaklu uwodzenia, które postrzega ona jako uprzywilejowane formy „prawdziwego” życia. Poza nimi staje się jedynie rzeczą przeznaczoną do szafy, jak suknia, która wyszła już z mody. Metafora stroju szczelnie zasłaniającego i zastępującego tożsamość bohaterki osiąga w tym wypadku ostateczne konsekwencje. Kobieta-rzecz przyrównana do kawałka materiału to sama powierzchowność, która istnieje jakby na niby i jest „już tylko na oko”. Bezlitosna ironia obnaża oto filozofię istnienia w spojrzeniu innych. Lęk przed starością rozumianą jako stan, w którym „ja się już nie przebiorę / na mnie nikt nie popatrzy”, poprzedza obawa



przed bacznym spojrzeniem, demaskującym złudzenie piękności pani, która „wciąż jeszcze tańczy”, choć trzyma się „już tylko na oko”.

Pisze Baudrillard:

Uwodzicielka, podobnie jak histeryczka, chce być nieśmiertelna, wiecznie młoda, żyć w teraźniejszości – ku powszechnemu zdumieniu, zważywszy, iż porusza się w przestrzeni złudy i rozpaczy, oraz biorąc pod uwagę okrucieństwo jej gry<sup>28</sup>.

W wierszu Pawlikowskiej krzyżują się dwie optyki wsparte na porównaniach, odsyłających na przemian do przestrzeni złudzenia i deziluzji. Pragnienie wiecznej młodości, ten rozpaczliwy taniec na krawędzi czasu, za wszelką cenę próbuje zaprzeczyć przemijaniu, uparczywie podtrzymując iluzję: „ta pani wciąż jeszcze tańczy / wesoła jak młoda dziewczyna”. Spojrzenie drugie, trzeźwo tak-sujące sytuację, demaskuje iluzoryczność prowadzonej przez nią gry: „lecz jest już w piękności swojej / nietrwała jak lichy jedwab”. Spektakl młodości wspiera się na nikłych podstawach, tandecie materiału i niepewnej wartości efektu. Trudno zaufać tożsamości budowanej na ulotnym fundamencie cudzego spojrzenia, zwłaszcza wtedy, gdy podjęta gra toczy się „ku powszechnemu zdumieniu”, bo zamierzenie i rezultat zdecydowanie się rozmiągają.

W przestrzeni złudy i rozpaczy okrucieństwo bohaterki wiersza dotyka głównie jej samej, uwodzicielka staje się ofiarą własnego oszustwa. Pozór trwania nie wytrzyma próby dotyku („ostrożnie z nią młodzi tancerze”), *przekwitła tancerka* jest jak zjawą, już „tylko na oko”. Mogłoby się wydawać, że w jej przypadku perspektywa „kroku w nieskończoność” jawić się może jako taneczne *pas*, zwłaszcza że za takim rozwiązaniem stoi wielowiekowa tradycja. Okrutna ironia wiersza podsuwa jednak inną wizję. Kobietę-rzecz, przyrównaną do znoszonego ubrania, czeka groteskowy koniec, a rozerwanie na strzępy zetłalej tkaniny ciała nie kryje żadnej tajemnicy. Odczarowanie złudzenia, pęknięcie „w tysiące zmarszczek”, jest odejściem w niebyt, a nie w nieskończoność.

---

28 Ibidem, s. 85.

## Powrót ciała

Ukryta za zasłoną mody, przysłonięta kokieteryjną grą woali, w gruncie rzeczy zamaskowana cielesność bohaterki Pawlikowskiej nader rzadko zostaje nazwana w jej wierszach. Metaforyczny szyfr pseudonimizuje ją jako rodzaj tkaniny, która – podobnie jak ciało – podlega władzy czasu. Na jej materii zaznaczą swą obecność zmarszczki, niezwykle silnie obecna w poezji autorki *Pocałunków* sygnatura przemijającej cielesności, jedna z lękowych obsesji poetki. W *przekwitłej tancerce* pojawiają się one jako zagrożenie tkwiące w samej strukturze cielesnej powłoki, rezultat rozluźnionego splotu nietrwałej tkaniny, który tym trudniej zlekceważyć, że skaza powierzchni staje się przyczyną dezintegracji bohaterki wiersza.

O wiele częściej jednak w poezji Pawlikowskiej zmarszczki ukazywane są jako rodzaj brutalnej ingerencji z zewnątrz ciała, zadany mu gwałt, który nie powinien się zdarzyć. Powracająca w wierszach metonimia starości przedstawia ją zatem jako skandal, zdarzenie nie do pojęcia, które nie przestaje budzić oburzenia. Potoczny frazeologizm „kurze łapki” rozwija się w dosłowność motywowanego nim obrazu:

I już kurze łapki na skroni?  
Ach, czas jak gdcząca kura  
o zabłoconych pazurach  
przebiegł po białych płatkach okwitłej jabłoni!

*Kurze łapki; P, s. 198*

Naturalne zdziwienie szybkością upływającego czasu, niemal natychmiast ustępuje miejsca gwałtownej niezgodzie na drastyczną nieprzystawalność delikatnego piękna kwiatu i zabłoconych pazurów podwórkowego ptaka. Idealizowane ciało jawi się jako nader kruche, ulotne piękno, wobec którego ingerencja czasu jest aktem bezmyślnej profanacji, nieuważnym dreptaniem trywialnej, gdczącej kury. Starość nie dojrzewa w ciele, nie jest z nim integralnie złączona. Spada na nie jak atak tępej, barbarzyńskiej siły lub podstępnie zastawiona sieć:

Pierś moja coraz słabiej oddycha,  
krew moja coraz wolniej płynie,  
w sieci zmarszczek jak w pajęczynie  
leżę spętana i cicha...

Babka; P, s. 204

W tej sytuacji na paradoks zakrawa fakt, że jedynie w lirykach Pawlikowskiej, traktujących o pułapce czasu, ciało bohaterki wyłącza się nieoczekiwanie spoza kunsztownych woali. Czas, któremu przypisana została świadomość: „ja się już nie przebiorę/ na mnie nikt nie popatrzy” sprawia, że pozbawioną zasłony cielesność trudniej w opisie pominąć. O ile atrakcyjność fizyczna bohaterki wierzy autorki *Pocałunków* fundowana bywa najczęściej na precyzji i niezwykłości stroju, starzenie się może oznaczać – jak w przypadku *przekwitłej tancerki* – utożsamienie zasłony i ciała, o tyle starość to stan cielesności ujawnionej, ekspansywnej, odsłoniętej. Uwodzicielski urok migotliwej tkaniny ustępuje miejsca „sieci zmarszczek”, za którą ciało już się nie ukryje, ani też się nią nie posłuży, by roztaćcać iluzję swego czaru, lecz w którą, wraz z wygasającą fizjologią („Pierś moja coraz słabiej oddycha / krew moja coraz wolniej płynie”), schwytane zostaje w pułapkę.

Starzejące się bohaterki wierszy Pawlikowskiej odzyskują oto swoją cielesność uwolnioną spoza iluzorycznych zasłon jak niechciany, trudny dar wraz z pełną świadomością przypisanej ciału niedoskonałości. Skuteczność aranżowania atrakcyjnej aury przez strój i odwracające uwagę od „nagiej rzeczywistości” drobiazgi jest – co nader mocno podkreślane w tej poezji – ograniczona w czasie. Portret starej kobiety w wierszu z tomu *Cisza leśna* brutalnie odsłania jej udręczoną życiem, zmaltretowaną fizyczność:

Zmęczona, ledwie idzie,  
na kiju się opiera,  
przejechana przez życie  
jak przez złego szofera.  
Oblicze jej, pocięte  
jak gdyby ostrym mieczem,  
wśród naszych młodych twarzy  
zawiewa średniowieczem.

Jest złamana, pocięta,  
pocięta, poorana,  
i tylko jej kobiecość  
to zagojona rana.

*Stara kobieta; Cl, s. 307*

Tym razem czas i skumulowane w nim doświadczenia nie zapisują się na powierzchni ciała jak zabłocone ślady tępego ptaka, ani nie spadają na nie jak zarzucona z zewnątrz sieć. Ingerencja czasu wnika głęboko w cielesność, łamie ją i dotkliwie rani niczym odwieczna machina tortur. Życie – zły szofer i życie – ostre miecze nie szczędzą okrutnych ataków, niosą cierpienie i destrukcję. Nie bez znaczenia jest sugestia łącząca owe źródła bólu i zniszczenia z oddziaływaniem na bohaterkę męskiego świata. Życie kobiety nie przypomina bezpiecznej podróży ani błęgiego trwania pod opieką dzielnego rycerza, lecz pasmo niezasłużonych krzywd. „[...] złamana, pocięta, / pocięta, poorana” – oto finał opresyjnych doświadczeń, odcisniętych w każdym fragmencie udręczonego ciała, odsłoniętego na koniec w pozbawionej iluzji i upiększeń wersji. Zapisaną na nim historię cierpienia puentuje zagojona rana kobiecości. Trudno stwierdzić, co budzi większy smutek, zachowana o niej pamięć, czy fakt, że więzi z kobiecością zostały zerwane tak dawno, że nawet przestały już boleć. Z perspektywy „młodych twarzy” pojawia się okrutne, pełne lęku pytanie: czy *stara kobieta* jest jeszcze kobietą?

Jedno jest pewne. Dopiero ona w poezji Pawlikowskiej ma ciało naznaczone egzystencją, złamane doświadczeniem, „poorane” bólem. Tylko ona doświadcza zatem niechcianej prawdy ciała, która przychodzi w miejsce ulotnego mirażu, iluzji zasłon, krótkotrwałego odbicia w męskim spojrzeniu i całego tego spektaklu ułudy, w którym autorka *Różowej magii* upatruje swoje wyobrażenie kobiecości. Cóż, rana po niej jest wynikiem amputacji złudzenia.

## W pułapce ciała

Zapisany w wierszach Pawlikowskiej lęk przed starością jest lękiem przed ciałem, którego nie można już ukryć, które wychodzi na jaw naznaczone potwornością przemijania i brzydoty,

a którego nie uwzniośla piękno wnętrza ani nie chroni cudowny dystans późnej dojrzałości. W starciu z czasem jest ono bez szans, bo podlega niezmiennie ocenie w kontekście „młodych twarzy”, z punktu widzenia atrakcyjności i zdolności do przykuwania uwagi w absorbującym spektaklu uwodzenia i powodzenia. W wierszu trzydziestoletniej autorki wyobrażenie starości wiąże się z lękowym przekonaniem o bezpowrotnie z wiekiem traconej szansie na miłość:

Bywają dziwacy,  
Którzy z pokrzyw i mleczów składają bukiety,  
Lecz gdzież są tacy,  
Którzy by całowali włosy starej kobiety?

Starość; Rm, s. 11

Dwadzieścia lat później, wyczerpana śmiertelną chorobą Pawlikowska w poruszających zapiskach, powstających bez intencji przeznaczenia do druku<sup>29</sup>, notuje reguły owego narcystycznego spektaklu, który pomimo upływu lat i gromadzonych doświadczeń nie traci w jej poczuciu na znaczeniu:

Kobieto podstarzała, czegoż się rzucasz chcąc swoje ja jeszcze raz, jeszcze wiele razy objawić, olśnić nimi ludzi. [...] Takich cudów nie ma, aby starka mogła czymkolwiek zainteresować świat. Podbić serca. Młodym trudno i nigdy nie są dosyć młode – a cóż dopiero...<sup>30</sup>

---

29 O okolicznościach publikacji tych zapisków przez Tymona Terleckiego w londyńskich „Wiadomościach” piszą między innymi: B. ZIELIŃSKA: *Pawlikowska-Jasnorzewska: zapis choroby. Agonia jako upokorzenie*. W: *Stulecie Skamandrytów. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 8–9 grudnia 1994*. Red. K. BIEDRZYCKI. Kraków 1996, s. 149–150 oraz I. IWASIÓW: *Kobiecość za zasłoną. O dramaturgii Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. W: *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*. Red. G. RITZ, C. BINSWANGER, C. SCHEIDE. Kraków 2000, s. 154–156, 165.

30 M. PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA: *Ostatnie notatniki. Szkicownik poetycki II*. Oprac. T. TERLECKI. Toruń 1993, s. 37.

„Olśnić ludzi”, „zainteresować świat”, „podbić serca” – coś za pułapka losu, wieczna mobilizacja i ciągła niepewność, nieustanna szarpanina („jeszcze raz, jeszcze wiele razy”), niekończąca się konieczność autoprezentacji w gorączkowym poszukiwaniu potwierdzeń własnej wartości. Dramat Narcyza toczy się na powierzchni wrażenia, zaczyna się i kończy w zwierciadle, potrzebuje odbicia w spojrzeniu innych. Kobiecość spełnia się w męskim oku.

Inga Iwasiów pisze:

Męskie spojrzenie wyróżnia kobietę młodą, świeżą, pełną wdzięku. Przemijanie, starzenie się, „babienie” napawa bohaterki Pawlikowskiej lękiem, którego źródłem mógł być tylko osobisty fantazmat autorki, tragicznie wypowiedziany ostatnimi notatkami<sup>31</sup>.

Obsesyjna obawa przed starością, rejestrowana w wierszach poetki od czasów *Różowej magii*, w późnych zapiskach zyskuje gorzki, autoironiczny komentarz. Pytanie o prawdę egzystencji, uchylające rąbka tajemnic przyszłości: „Jakżeż ty zrobisz krok w nieskończoność”, stawiane pod adresem wytwornej damy, świetnie przygotowanej do uczestnictwa w światowym teatrze pozorów, w *Ostatnich notatkach* zyskuje jedną z odpowiedzi, sformułowaną z perspektywy domykających się doświadczeń poetki i potwierdzoną świadectwem autentycznego przeżywania. To w nich odnajdziemy pełne goryczy diagnozy, konfrontujące naiwność dawnych oczekiwań od życia z ironiczną świadomością okrutnych rozstrzygnięć losu. Teraz wiadomo, że umykająca młodość, od początku i nieprzerwanie zagrożona myślą o utracie, nie dawała nigdy gwarancji powodzenia i szczęścia, ulotna i niepewna, zwłaszcza że kobiety „nigdy nie są dosyć młode”. Barbara Zielińska zauważa:

Z *Ostatnich notatków* wyłania się portret Pawlikowskiej, który musi wprawić co najmniej w zakłopotanie każdego obserwatora jej przedwojennej twórczości. Portret kobiety gwałtownie wyrzuconej poza obręb damsko-

---

31 I. IWASIÓW: *Kobiecość...*, s. 160.

-męskiego systemu gry: wabienia i odpychania. Kobiety, która przez to raptowne wypadnięcie drastycznie ten system obnaża, a zarazem utrwała<sup>32</sup>.

Medyczna diagnoza: *cancer uteri* i konieczność *hysterectomy* przeżywane są przez autorkę *Różowej magii* jako uderzenie w samą istotę kobiecości, która tym razem jawi się jako cielesność odarta z zasłon. Spektakl uwodzenia, fundowany niezmiennie na grze iluzji, kończy się – jak zresztą zawsze – brutalnym atakiem ze strony ciała, którego w żaden sposób nie można unieważnić. Idea „kroku w nieskończoność” spełnia się w zderzeniu z nieuchronną realnością cielesnych uwarunkowań. Autorka ostatnich zapisków w sposób bezwzględnie demaskacyjny rejestruje proces konfrontacji dawnego i obecnego „ja”, znamienne sztyfując ironiczną odległość zestawianych doświadczeń ciała:

Pociecha dla ciebie, stara kokietko:

Dawniej żałowałaś, że nie masz rzes na palec długich, czarnych wyrośniętych – Pociesz się, że gdybyś je teraz miała, nie znaczyłyby nic. Pudło ma rzesy czy nie ma, obojętne<sup>33</sup>.

Ciało dawnej kokietki zredukowane zostaje w jakże charakterystyczny dla autorki *Pocałunków* sposób do pełnej uroku zasłony rzes, niezastąpionej w uwodzicielskiej grze zasłaniania i odsłaniania, w potencjalnie intrygującym spektaklu migocących iluzji. Zupełnie inny charakter ma redukcja ciała chirurgicznie okaleczonego, którego znacząca pustka staje się powodem poczucia skrajnej degradacji i poniżenia. Wyobrażenie kobiecości ulotnej i kokieteryjnej, tak charakterystyczne dla liryków Pawlikowskiej, w *Ostatnich notatkach* zderzone zostaje z kobiecością anatomicznie zdeterminowaną, uzależnioną od kaprysów tylekroć przywoływanego w nich zbuntowanego *uterusa*:

To prawda, że macica moja była wściekła. Uciążliwy, groźny, krew moją hojnie przelewający *uterus* nie był już

---

32 B. ZIELIŃSKA: *Pawlikowska-Jasnorzevska: zapis...*, s. 151.

33 M. PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA: *Ostatnie...*, s. 29.

moim przyjacielem. [...] Dzisiaj, organ ten mój, towarzyszy niewierny, daleko ode mnie w pogardzie u ludzi ciśnięty lub może zachowany dla naukowych celów, więdnąc jak łeb tulipanu odłamanego od łodygi. Czy mam przez to mniejszą wartość? Jak to się wszystko odbije na moich myślach, wyrazie oczu, sile umysłu?<sup>34</sup>

W zapiskach z czasu trwania śmiertelnej choroby brutalna ofensywa ciała wraz z drastycznie ujawnianą anatomią, fizjologią i patologią nie tylko poraża precyzją rejestracji procesu umierania, ale także sięga po estetyzujące klisze<sup>35</sup>. Usunięty organ porównany do więdnącego łba tulipana każe myśleć o kobiecości postrzeganej poetycko jako „białe płatki okwitłej jabłoni”, od zawsze zagrożonej barbarzyńską ingerencją z zewnątrz. Notuje poetka:

Jak dotychczas trwałam w nastroju nad wyraz poetyckim, namiętym i własnym jak najbardziej. N.p.u. [Na psa urok].

I teraz co ja mam robić, co myśleć?<sup>36</sup>

Siła owego nastroju, rozpoznanego jako „własny jak najbardziej”, daje o sobie znać niejednokrotnie nawet wówczas, gdy wstydliva fizjologia usiłuje zdominować wszelkie odczucia i myśli. Medyczny rejestr zachowań ciała nieoczekiwanie spotyka się wówczas z poetyckością niemal modlitewnej apostrofy:

Kłody wciąż głuche. Organizmie mój, ty się okaż raz jeszcze prany pełnym i rozumem. Brzuch zmiękł. Stare guano poszło<sup>37</sup>.

---

34 Ibidem, s. 40–41.

35 Zauważa arcyślusownie Barbara ZIELIŃSKA: „Siła *Notatników* leży jednak nie tyle w eskalacji drastyczności, co raczej w przedziwnych sąsiedztwach. Sceny grymasu bólu, rżenia spletają się z czułym słowem o Lotku; rejestr wycieków, odchodów, skrzepów nie przeszkadza, by stroną dalej znalazł się fragment zwiewnej strofy.” EADEM: *Pawlikowska-Jasnorzevska: zapis...*, s. 157.

36 M. PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA: *Ostatnie...*, s. 41.

37 Ibidem, s. 50.



Jedno wydaje się pewne. Rana kobiecości – inaczej niż w przypadku bohaterki wiersza *Stara kobieta* – nie zagoiła się dotąd, choć przecież autorka zapisków charakteryzuje siebie jakże podobnie do tamtego, odległego już w czasie wyobrażenia, sięgając po wyliczenie oznaczających destrukcję epitetów:

Jestem położony łan, zbity gradem, połamany. Wszystko we mnie chore, spalone, wstrząśnięte<sup>38</sup>.

Tym razem jednak wyliczenie cech przywołuje model porównania, w którym pejzaż dotknięty klęską żywiołu pełni rolę metaforycznej zasłony ciała. Czy oznacza to, że zobaczenie siebie w perspektywie naznaczonej cierpieniem natury jest jedyną pociechą świadomego swej sytuacji umysłu?

W liście do Tymona Terleckiego datowanym 14 czerwca 1945 roku, niecały miesiąc przed śmiercią, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska pisze:

Leżę w upiornych cierpieniach krzyża, a ciągle zastrzyki coraminy i morfiny muszą mnie dobić. Bezład mój sięga do pasa i jest jak ciężki opatrunek z gipsu. Nie mogę pojąć, że mogłam wpaść **w taki wilczy dół**. Chciałabym być wyniesiona do lasu i porzucona tam pośród paproci i traw, gałęzi osłaniających i całkowitej samotności, mieć ziemię za jedyną pielęgniarkę i zapaść się w ten sen, z którego nie budzi *nurse* obowiązkowa ze swoją herbatą czy termometrem. Rozumiem teraz wstyd zwierząt, gdy się kryją ze swoim cierpieniem<sup>39</sup>.

Eteryczna poetka woalów i tiuli, podejmująca w intymnych zapiskach odważny trud rejestracji ostatecznych doświadczeń ciała, w obliczu śmiertelnych zapasów z bólem i upokorzeniem myśli o ostatniej zasłonie, o śmierci litościwie pozbawionej świadków, o samotności umierania, któremu nie towarzyszy spojrzenie –

---

<sup>38</sup> Ibidem, s. 43.

<sup>39</sup> T. TERLECKI: *Podzwonne*. W: M. PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA: *Ostatnie...*, s. 9.

wszystko jedno – obojętnego czy wstrząśniętego widza. Fantazmat samotnej śmierci wśród natury to bodaj jedynie możliwa forma ulgi nawiedzająca wyobraźnię kobiety, dla której – zgodzić wypada się z Barbarą Zielińską – „najstraszniejszy w chorobie pozostał nie ból, lecz fizyczna, duchowa i społeczna degradacja”<sup>40</sup>.

Spojrzenie z zewnątrz, którego braku tak bały się bohaterki wierszy Pawlikowskiej, u kresu życia ich autorki staje się wyjątkowo dotkliwą katuszą. Okrutnym cieniem dawnego spektaklu uwodzenia i powodzenia, warunkowanego obecnością cudzego oka, okaże się scena umierania, straszliwa lekcja bólu i upokorzenia. „Rozumiem teraz wstyd zwierząt, gdy się kryją ze swoim cierpieniem” – wyznaje poetka i trudno odmówić godności temu wyznaniu. Wstyd przypisany nieposłusznemu ciału, reakcja na jego niezrozumiałą obcość, agresję cierpienia i opresję upokorzeń rośnie pod wzrokiem innych.

W kontekście dramatycznych okoliczności śmierci poetki miłości tym bardziej przejmująco brzmi niezrównana poetycko puenta ostatniej części *Róż dla Safony*, liryczne marzenie o ostatniej zasłonie:

– „Chcę morze zarzucić na głowę  
By nikt nie dojrzał łez moich...”

\*\*\* inc. „Poetka, samobójczyni...”;

K, s. 700.

---

40 B. ZIELIŃSKA: *Pawlikowska-Jasnorzevska: zapis...*, s. 157.





## Samotność umarłych



# Porządek trwania

## O wierszu Jarosława Marka Rymkiewicza

### *Widomie skryta*

#### Wiersz-klejnot

W tomie *Anatomia* Jarosława Marka Rymkiewicza z roku 1970 wiersz *Widomie skryta* błyszczy niczym klejnot w kunsztownej sonetowej oprawie. Niewielki utwór o ściśle określonym przez genologię rozmiarze jest znakomitym przykładem na to, że małe jest piękne i w małym najpełniej wyraża się istota rzeczy. Sonet Rymkiewicza w sposób mistrzowski ukazuje niezwykle możliwości ograniczonej rozpiętości lirycznego tekstu. Ów rozmiar wymusza szczególną precyzję konstrukcji oraz skłania do kondensacji myśli, z której wyłuskać przyjdzie to, co rzeczywiście najbardziej istotne. Sonetowa forma domaga się wyjątkowo trafnych poetyckich wyborów. Te niewątpliwie są udziałem Rymkiewicza. Błyskotliwy komentarz Ryszarda Przybylskiego<sup>1</sup> ustala wprawdzie reguły lektury tego wiersza, ufam jednak, że – by pozwolić mu żyć – warto do niego powracać<sup>2</sup>:

Nim było oko była złota pszczoła  
Nim była pszczoła miód rozbłysnął w mroku  
Nim miód był w ulach kwitły gorzkie zioła  
Nim były zioła pszczołą było oko

Nim zgaśnie oko zgaśnie złota pszczoła  
Nim zgaśnie pszczoła miód zagaśnie w mroku

---

1 R. PRZYBYLSKI: *Między śmiercią a tekstem*. W: IDEM: *To jest klasycyzm*. Wstęp M. JANION. Warszawa 1978, s. 35–37.

2 Wiersz Jarosława Marka RYMKIEWICZA cytuję według edycji: IDEM: *Cicho ciszej. Wiersze wybrane z lat 1963–2002*. Warszawa 2003, s. 15.

Nim miód zagaśnie zwiędną gorzkie zioła  
Nim zwiędną zioła pszczołą będzie oko

Mnie ze mnie wygnasz a znów będę we mnie  
Strwonisz mnie w zioła z zioł się znów wyplączę  
Larwą uczynisz w ule rzucisz ciemne

Przemienisz w popiół wstanę i z popiołu  
Co jest i nie jest we mnie mną połączę  
I w świetle dziennym oko będzie pszczołą

### Bursztyn Morsztyna

Tytuł *Widomie skryta* jest słowem cudzym. Powtarza incipit wiersza Jana Andrzeja Morsztyna *Pszczoła w bursztynie*<sup>3</sup>. Współczesny poeta niczym pszczoła w locie nad łąką tradycji pochwycił dwa słowa, zebrał je z kwiatu barokowego tekstu i uczynił swoją własnością. Oksymoronowi „widomie skryta” nadał rangę tytułu i jednocześnie posłużył się szyfrem. U Morsztyna słowa te zupełnie jednoznacznie odnoszą się do tytułowej bohaterki wiersza. Tytuł sonetu Rymkiewiczza domaga się natomiast klucza w postaci barokowego tekstu. „Widomie skryta”? Oczywiście, że pszczoła, lecz już nieco inna.

Tamta z utworu siedemnastowiecznego poety była konkretnym owadem zastygłym w kropli skamieniałej żywicy, dziwem natury, niezwykle okazem, ale i przedmiotem refleksji. Jej los przykuł uwagę artysty z wielu powodów. Owadzia drobina, jedna z roju, najmniejsze stworzenie Boże, przetrwała tysiące lat zatopiona w złościstym kamieniu, z którym równać się nie mogą egipskie sarkofagi.

Wzgardzona będąc, gdy żyła pod niebem,  
Teraz jest droższa trunną i pogrzebem.

Jej los doczesny i pośmiertny łączy klamra związana ze złotą barwą – kolorem miodu i bursztynu:

---

3 Wiersz Jana Andrzeja MORSZTYNA cytuję według edycji: IDEM: *Utwory zebrane*. Oprac. L. KUKULSKI. Warszawa 1971, s. 78–79.

Widomie skryta w przezrystym bursztynie  
Zda się, że w własnym miedzie pszczoła płynie.

Oto jak skrzętna służebnica jednego skarbu stała się częścią skarbu innego o łudząco podobnym wyglądzie. Pośmiertne trwanie owada jest konsekwencją jego pracowitego żywota, zgodnie z ewangeliczną obietnicą, że „ostatni będą pierwszymi”:

Tak się jej wierna praca zapłaciła,  
Snadź sama sobie tak umrzeć życzyła.

W wierszu znajdzie się zatem miejsce i na ton moralizatorski, i na naiwną spekulację o rzekomych życzeniach pszczoły, i wreszcie na pełną zjadliwej satysfakcji uwagę o pysze wielkich tego świata:

Niech Kleopatra nie pochlebia sobie,  
Kiedy w kształtniejszym mucha leży grobie.

Kondycja owadziej bohaterki w utworze Morsztyna rozpostarta została między nędzą i dostatkiem, wzdargą i zachwytem, „wierną pracą” i nagrodą. Ta jednak jest nieco dwuznaczna. Pszczoła wprawdzie przetrwała, ale przecież jest martwa. To śmierć w płynnej żywicy zachowała jej postać. Bursztyn jest trumną, pogrzebem, grobem. Barokowy poeta zachwyca się cudem bursztynowego trwania, cieszy go swoiste zwycięstwo skromnej pracownicy nad mozną władczynią, lecz spod budującej wykładni owadziego losu nieodmiennie wyłania się nieustępliwa śmierć. Skamieniała żywica, która dla pszczoły stała się medium przez tysiąclecia, jest tyleż znakiem trwania, co pomnikiem śmierci. W wierszu o pozornie błahej treści toczy się zatem gra o stawki najwyższe: śmierć i nieśmiertelność, ulotność i trwanie, nędzę i wspaniałość bytu. Gra pozostaje nierozstrzygnięta. „Widomie skryta” pszczoła z prehistorycznych czasów tyleż powie nam o tajemnicy życia i śmierci, co starożytne mumie. Przetrwała wprawdzie w kształcie widowym, łudzi nas pozorem nieśmiertelności, lecz prawda o tym, co najważniejsze, pozostaje ukryta. Jedynie pewne okaże się paradoksalne spotkanie wartości przeciwstawnych, niezwykła jednoczesność objawienia i ukrycia, śmierci i trwania.



## Pszczola i oko

Pszczola z wiersza Rymkiewicza pojawia się w zupełnie innym lirycznym kontekście. To nie skromna służka pracy, wyróżniona pośmiertnie za zasługi na swoją miarę. „Złota pszczoła” autora *Anatomii* jest wspaniała, królewska, solarna. Dostojna w przepychu i majestacie złotego blasku wyznacza centrum lirycznego świata. Jest jego przeszłością („Nim było oko była złota pszczoła”) i przyszłością („I w świetle dziennym oko będzie pszczolą”). Jej wszechobecność podkreśla refreniczna formuła:

„pszczolą było oko”  
„pszczolą będzie oko”  
„oko będzie pszczolą”

Pszczola, która była i będzie, która jest esencją przedstawionego świata, nosi pewne znamiona boskości. Rytm trzykrotnego powtórzenia pobrzmiewa echem mowy magicznej. To modlitwa czy zaklęcie?

O takiej właśnie pszczole mówi Jacek Łukasiewicz, że „jest symbolem solarnym, urodziła się w Egipcie z Re, boga-słońca”<sup>4</sup>. Władysław Kopaliński odnotuje:

Pszczola jest symbolem słonecznym, istotą ognistą, oczyszczającą przez ogień i regenerującą przez miód. Egipski hieroglif pszczoły o sześciu łapkach [...], jak koło o sześciu promieniach, reprezentuje Słońce<sup>5</sup>.

Poetycka wypowiedź Rymkiewicza w czytelnicznym odbiorze może przywołać myśl o piktograficznych znakach najstarszych kultur. Cechuje ją swoista hieroglificzność, wrażenie zapisu mowy dostojnej i świętej, a jednocześnie trudnej i niezrozumiałej. Tu każde słowo jest szyfrem, cóż bowiem znaczy owa formuła w kształcie swym – wydawać by się mogło – najprostsza z możli-

---

4 J. ŁUKASIEWICZ: *Jastrun w świecie owadów*. W: IDEM: *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie*. Warszawa 1982, s. 355.

5 W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli*. Warszawa 1991, s. 341.

wych: „pszczołą będzie oko”? Emblematyczność tego zwrotu każe nam szukać ukrytych znaczeń słów. W przywołanym wcześniej kręgu kulturowym, podobnie jak pszczoła, solarne jest także oko:

[...] w hieroglifach egipskich oko znaczy życie i symbolizuje bogów słońca [...]. W kulturze staroegipskiej objawia się słoneczna i ognista natura oka jako źródła płodności, światła i wiedzy<sup>6</sup>.

U źródeł myśli i wyobrażeń kulturowych oko i pszczołę łączy podobna symbolika. Są bliskie słonecznym bóstwom, przywołują ogień i światło, które – podobnie jak „miód” u Rymkiewicza – „roz-  
błyskując w mroku”, rozświetlają pierwotne ciemności.

W wierszu *Widomie skryta* liryczny świat przedstawiony zredukowany został do elementów podstawowych, pierwszych, esencjonalnych. Wśród nich pszczoła i oko zajmują miejsca centralne. Są podstawą istnienia, gwarantem trwania, esencją życia. Dodatkowo charakteryzuje je paradoksalna dwoistość. Z jednej strony uderzają prostotą, przywodzą na myśl starożytne piktogramy, są łatwe do graficznego przedstawienia i posługują się tym, co oswojone w codziennym doświadczeniu. Strona druga przysparza trudności. Ich prawdziwe znaczenie odsyła do rozległych kręgów kulturowych odniesień oraz do pytań podstawowych, bo cóż właściwie jest ową esencją? Pszczoła i oko pojawiają się w wierszu niczym hieroglify, które łudząc pozorem łatwości i dostępności, pozostają niezwykle trudne do odczytania. Są jednocześnie „widome” w tym, co bliskie *signifiant* i głęboko skryte w swoim właściwym *signifié*.

## Poeta-pszczoła

Niewątpliwie pszczoła z utworu Rymkiewicza w niewielkim stopniu przypomina skromną przedstawicielkę owadziego świata, którą napotkaliśmy w wierszu Morsztyna. W sonecie współczesnego poety pojawia się nie owadzia drobina, lecz pszczoła kulturowa, której symboliczne znaczenie w dziejach myśli ludz-

---

6 Ibidem, s. 271–272.

kiej jest tyleż rozległe, co złożone<sup>7</sup>. Spośród licznych jego wątków Ryszard Przybylski dokonuje jednoznacznego wyboru. Pszczoła Rymkiewicza symbolizuje poetę<sup>8</sup>. Z tym rozstrzygnięciem trudno się nie zgodzić.

W kulturze śródziemnomorskiej poetę i pszczołę łączy silny związek, poświadczony nazwiskami takich autorytetów, jak: Platon, Horacy czy Seneka<sup>9</sup>. Podstawą analogii jest oczywiście wyobrażenie poety-zbieracza, które zasadniczo rozwija się w dwóch kierunkach. Znany i wielokrotnie cytowany fragment Platońskiego *Iona* ogniskuje się wokół przedstawienia pszczoły natchnionej przez bogów:

Przecież mówią nam poeci, że z miodopłynnych źródeł i po jakichś ogrodach muz i dolinach zbierają pieśni i przynoszą je nam, jak pszczoły; i oni też tak latają. I prawdę mówią. Bo to lekka rzecz taki poeta i skrzydlata, i święta. A nie prędzej potrafi coś zrobić, zanim bóg w niego nie wejdzie, zanim zmysłów nie straci i nie pozbędzie się rozumu<sup>10</sup>.

O ile źródła twórczości w Platońskim wywodzie jawią się jako tajemnicze, niezrozumiałe i kierowane nadnaturalną mocą, o tyle drugi kierunek myśli akcentuje systematyczność, świadomy wybór i twórczy trud jako podstawy tworzenia. Seneka wskazuje zatem pszczołę jako wzór do naśladowania:

[...] i my powinniśmy naśladować [...] pszczoły i wszystko, cośmy zebrali z rozmaitych przeczytanych pism, odpowiednio dzielić, gdyż podzielone lepiej się zachowuje. Następnie przydając pracę i zdolności naszego umysłu,

---

7 Zob. ibidem; D. FORSTNER OSB: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł. W. ZAKRZEWSKA, P. PACHCIAREK, R. TURZYŃSKI. Warszawa 1990; J.E. CIRLOT: *Słownik symboli*. Przeł. I. KANIA. Kraków 2000.

8 R. PRZYBYLSKI: *Miedzy śmiercią a tekstem...*, s. 35–37.

9 Na ten temat niezwykle interesująco pisze D.C. MALESZYŃSKI: *Pszczoła – „Archipoeta” (teoria mimesis w dawnej metaforze)*. „Przegląd Humanistyczny” 1988, nr 10, s. 105–122.

10 PLATON: *Ion*. W: IDEM: *Hippiasz mniejszy. Hippiasz większy. Ion*. Przeł. W. WITWICKI. Warszawa 1958, s. 162.

musimy różne owe płynne próbki zlać razem i nadać jeden smak [...]”<sup>11</sup>.

Tę dwutorowość myślenia, skupiającą się wokół analogii – poety i pszczoły, Dariusz Cezary Maleszyński puentuje następująco: „pszczoła natchniona jest tłumaczem bogów, a pszczoła-*fabricator* to – jeśli tak można skrótowo rzec – tłumacz tradycji”<sup>12</sup>. Antyczna metafora w ujęciu modelowym wyznacza zatem twórczości przestrzeń między teorią natchnienia a fabrykowaniem. A poeta-pszczoła w wierszu Rymkiewicza? Tu sprawa nie przedstawia się jasno ani prosto. Jednoznaczne opowiedzenie się po stronie Platona czy Seneki oczywiście nie jest możliwe. To naturalnie dwa biegunowo przeciwstawne rozwiązania, między którymi kryje się jeszcze wiele innych możliwości. Powróćmy zatem do wiersza.

„Złotą pszczołę” i „ja” mówiące w sonecie *Widomie skryta* łączy swoista wspólnota losu. Podstawę ich porównania wyznacza dojrzwienie w ciemnym ulu i transformacja w postać zdolną do twórczego trudu. Fragment budujący analogię między „ja” lirycznym i pszczołą jest jednak wieloznaczny i wieloaspektowy:

Mnie ze mnie wygnasz a znów będę we mnie  
Strwonisz mnie w zioła z ziół się znów wypłaczę  
Larwą uczynisz w ule rzucisz ciemne

Przemienisz w popiół wstanę i z popiołu  
Co jest i nie jest we mnie mną połączę  
I w świetle dziennym oko będzie pszczołą

W Rymkiewiczowskiej konstrukcji poety-pszczoły odżywają rozmaite wątki kulturowe. Trop najbardziej wyraźny to oczywiście przemiana larwy w postać dojrzałą i wyjście z ciemnego ula na światłoienne.

---

11 LUCIUS ANNAEUS SENECA: *Listy moralne do Lucylusza*. Przeł. W. KOR-NATOWSKI. Warszawa 1961, s. 362.

12 D.C. MALESZYŃSKI: *Pszczoła – „Archipoeta”...*, s. 111.

Motyw owada poprzez swe rozliczne znaczenia wie-  
dzie stale ku problematyce przejścia. Podstawę związków  
może tu stanowić przechodzenie ze stanu larwy do stanu  
imago<sup>13</sup>.

Ów motyw przejścia, przeobrażenia, będący udziałem każdego owada, uczynił Rymkiewicz sercem swojej analogii, a jednak dowolny owad nie mógł stać się bohaterem tego wiersza. Tu z wielu powodów potrzebna była pszczoła. Powodem pierwszym jest oczywiście silna, sięgająca starożytności, kulturowa łączność poety i pszczoły. Transformacja w pszczołę w tym kontekście oznacza zatem symboliczne dojrzewanie poety. Po drugie – wyjątkowość i szlachetność tego owada, któremu w swoim świecie przypisano funkcję królewską, zdaje się współbrzmieć ze szczególną pozycją poety w społeczności ludzkiej. Nie bez znaczenia jest także związek pszczoły ze światłem. Solarny owad, bliski centrum, który w altruistycznym trudzie wytwarza miód i воск nie dla siebie, lecz dla innych, jest pożądaną analogią dla poety. I on chciałby widzieć w sobie na półboską istotę, która bezinteresownie ofiarowuje światu to, co dla niego najcenniejsze: pokarm, słodycz i światło. Transformacja larwy w pszczołę jest zatem przemianą szczególną, a na łączonego z nią poetę przeniesiony zostaje niezwykle nimb, który w kulturowych wyobrażeniach otacza królową owadów. Rymkiewicz nie skupia uwagi czytelnika na skrzętnej pracowitości pszczelego roju, milczeniem pomija pożyteczną funkcję zbieracza pieśni i wiedzy. Akcentuje natomiast to przeobrażenie, które jest doskonaleniem się, które zbliża do ideału, wiedzie ku jasności i dojrzałości zdolnej przekształcać gorycz ziół w cenne skarby.

### Obcy we mnie

Perypetie lirycznego „ja”, zanim stanie się ono „pszczołą”, prowadzą przez doświadczenia niezwykle trudne i bolesne. Droga wiedzie przez ciemność i zagubienie ku jasności i odzyskaniu siebie na powrót. Przeobrażenie ma swoją cenę. W starej jak świat

---

13 J. ŁUKASIEWICZ: *Jastrun w świecie owadów...*, s. 359.

analogii Rymkiewicz uwypuklił trop własny i oryginalny. Meta-morfoza w boskiego owada jest okupiona szalonym wysiłkiem, jest walką o tożsamość, bolesnym formowaniem własnej podmiotowości. W przygodach „ja” odżywają scenariusze inicjacyjne. Zmaganie się z szaleństwem, ingerencją obcego we mnie („Mnie ze mnie wygnasz [...]”), doświadczenie zagubienia i rozproszenia („Strwonisz mnie w zioła [...]”), odosobnienie w ciemności („Larwą uczynisz w ule rzucisz ciemne”), wreszcie przejście przez śmierć i nicość („Przemienisz w popiół [...]”), to próby czekające bohatera wiersza, z których wyjść musi cało, by „w świetle dziennym oko było pszczołą”. Trudną do rozwikłania zagadką pozostaje natomiast adresat liryczny, którego ekspansywna obecność tak silnie ujawnia się w tercynach sonetu. „Ja” liryczne łączy się z nim w figurze zmagania, walki o własną tożsamość. Kim jest napierająca na niego siła: boskim czy złym duchem? Nie wiadomo. Ma w sobie jednak moc twórczą, skoro poddając destrukcji zmusza do ciągłej aktywności, do nieustannego ponawiania wysiłku budowania i ocalania swojej tożsamości: „znów będę we mnie”, „z ziół się znów wypłaczę”, „wstanę i z popiołu”.

W podmiotowych zapasach „z obcym we mnie” pobrzmiewa dalekie echo szaleństwa Platońskiej pszczoły. Otóż poeta „nie prędeż potrafi coś zrobić, zanim bóg w niego nie wejdzie, zanim zmysłów nie straci i nie pozbędzie się rozumu”<sup>14</sup>. W wierszu Rymkiewicza to rozpoznanie ujmuje jednak tylko część procesu poetyckiego tworzenia. Tu poeta nie jest natchnionym tłumaczem bogów i nie „lekka to rzecz taki poeta”. Zesłane na niego szaleństwo jest twórcze o tyle, o ile potrafi się mu przeciwstawić i zdoła je ujarzmić. Utrata zmysłów jest tylko częścią twórczego doświadczenia poety, po nim nastąpić musi odnalezienie („znów we mnie będę”) i podmiotowa integracja („Co jest i nie jest we mnie mną połączę”).

Pszczoła Jarosława Marka Rymkiewicza nie jest owadem jedno-rodnym kulturowo. Zasadniczy dla jej wizerunku motyw przemiany larwy w złotą istotę, twórczą, altruistyczną i niemal boską, uzupełniony został tropami z różnych tradycji. Tu natchniona przez wyższe siły pszczoła Platona spotyka się z pszczołą Seneki, której przypisano trud połączenia w jedno zebranych z rozmaitych pism

---

14 PLATON: *Ion...*, s. 162.

treści, by – jak pamiętamy – „nadać im jeden smak”. W wyznaniu: „Co jest i nie jest we mnie mną połączyć” – usłyszeć można echo napomknienia autora *Listów moralnych do Lucylusza*, zalecającego pisarzom naśladowanie owadzich wytwórców miodu. Pszczoła Rymkiewicza nie jest jednak ani tłumaczem bogów, ani tłumaczem tradycji, chociaż wskazane źródła twórczości biorą pod uwagę zarówno udział sił tajemnych, jak i podkreślają ze szczególną mocą konieczność twórczego wysiłku.

Aktywność podmiotu w tym wypadku nie ogranicza się oczywiście do wyboru i umiejętnego łączenia w jedną całość treści zebranych z innych ksiąg. „Ja” liryczne wiersza toczyć musi nieustanną walkę o własną podmiotowość, której stale zagraża ingerencja z zewnątrz. Napierającym na nią obcym głosom musi dać odpór i sformułować własną twórczą odpowiedź. Systematyczny trud pszczoły jest ciągłym odnajdywaniem się w sobie („znów we mnie będę”), rozplątywaniem tego, co splątane („z ziół się znów wypłaczę”), łączeniem tego, co niejednorodne („Co jest i nie jest we mnie mną połączyć”). O nieprzerwanych zmaganiach lirycznego „ja” wymownie świadczy swoista ekwilibrystyka zaimka osobowego: „mnie”, „ze mnie”, „we mnie”, „mną”... Walka o zagrożoną w swej integralności podmiotowość trwa. Rymkiewicz teoretyk dopowie: „klasycyzm to nieustanna walka o swoje miejsce w kulturze”<sup>15</sup>. W zapasach z głosami przeszłości o to właśnie idzie, bo pszczoła z sonetu Rymkiewicza jest przecież poetą-klasikiem.

Obroty „złotego” owada na tym się wszakże nie kończą. Aktywność „pszczoły” jest obroną podmiotowej tożsamości i jej przeobrażeniem na wzór metamorfozy owada, jest zdobywaniem własnego miejsca w czasie i kulturze, jest również działaniem skierowanym przeciw nicości i przemijaniu. Perypetie „ja” zawsze uwikłane są bowiem w śmierć. „Wygnanie z siebie”, „strwonienie w ziołach” i larwa niczym zapowiedź robaka w ciele – współbrzmia z nazwaną w wierszu bezpośrednio przemianą w popiół. Jednak powszechność i nieuchronność śmierci dyskutowane są każdorazowo wiarą w możliwość przeciwstawienia się nicości. Mowa podmiotu pobrzmiwa tu buntiem i chętną pewnością, że śmierci się zdoła

---

15 J.M. RYMKIEWICZ: *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*. Warszawa 1968, s. 175.

wymknąć. Zapewnienia: „znów będę we mnie”, „z ziół się znów wypłaczę”, „wstanę i z popiołu” zdają się drwić z śmiertelnych perypetii losu. Możliwości samoregeneracji podmiotu wydają się nieograniczone, zdolność do wielokrotnego odradzania się niewyczerpana. Powtórzona partykuła „znów” osłabia moc śmierci, odbiera jej wyjątkowość i dramatyzm. „Znów” jest po stronie trwania.

A co z „pszczołą”? Niezwykła potencia przezwyciężania śmierci tkwi w jej kulturowym wizerunku już od czasów starożytnych. „Pszczoły były emblematem śmierci, zmartwychwstania i nieśmiertelności” – odnotuje Władysław Kopaliński<sup>16</sup>. Ciała zmarłych smarowano miodem, by zapewnić im zmartwychwstanie, na grobach umieszczano wizerunki pszczół. „Pszczoły znikwały na czas zimy i wydawało się, że zmarły, a na wiosnę pojawiały się na nowo; odnoszono to do Demeter i Persefony, a później do Chrystusa”<sup>17</sup>. Pszczoła z utworu Jarosława Marka Rymkiewicza niesie z sobą pamięć i tych kulturowych doświadczeń. Podmiot liryczny wiersza z nieugiętą konsekwencją głosi wiarę w moc powstania z popiołów. Jego walka toczy się w obronie siebie i przeciw nicości. „Złota pszczoła”, która była i będzie, trwa poza czasem i wbrew niemu. W pełnym słońcu, „w świetle dziennym” migocze wielością kulturowych sensów. Ma też swój rewers w postaci „pszczoły w bursztynie” Jana Andrzeja Morsztyna.

## Palimpsest nieśmiertelności

Przeszłość nie jest rzeczą, którą się traci, nie jest zgubionym adresem czy kartką wyrwaną z książki. I poecie współczesnemu może przypaść w udziale nagłe i niezasłużone szczęście: szczęście napotkania w czasie minionym (lecz czy minionym?) wiersza, którego dykcja i rozkład akcentów będą mu tak bliskie, że zechce uznać go za napisany przez siebie.

---

16 W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli...*, s. 340.

17 Ibidem. Por. także J. ŁUKASIEWICZ: *Jastrun w świecie owadów...*, s. 354–355.



– notuje Jarosław Marek Rymkiewicz<sup>18</sup>. Czy i tak było tym razem? Nie wiadomo. Wiadomo natomiast, że wiersz Morsztyna i sonet *Widomie skryta* łączy więź silna i ważna. Dokonało się „spotkanie dwóch wyobraźni, dwóch struktur mitologicznych, połączonych już i nierozdzielnych”<sup>19</sup>. Współczesny poeta przedstawił swoją odpowiedź na głos dochodzący z przeszłości (lecz czy przeszłości?), na tekście siedemnastowiecznego twórcy zapisał niczym palimpsest swój do niego komentarz. Spod wiersza *Widomie skryta* wyłania się więc nieodmiennie *Pszczoła w bursztynie*.

Gdy „złota pszczoła” Rymkiewicza rozkłada skrzydła, widać na nich wielowiekowy багаż kulturowych doświadczeń. Odwieczne pragnienie przekraczania ludzkich ograniczeń przybiera, z jednej strony, formę marzenia o metamorfozie w postać niezwykłą i twórczą, z drugiej natomiast – próby przeciwstawienia się śmierci i nicości. Idea zmartwychwstania i nieśmiertelności obecna w symbolu pszczoły ma swój konkretny odpowiednik w kawałku kopalnej żywicy z utrwalonym w niej owadem. Podczas gdy Rymkiewicz zapisuje wiarę w możliwość wyzwolenia się spod władzy czasu przez twórczość poetycką, Morsztyn snuje rozważania nad dziwem natury, który pozwala na trwanie ponad czasem owadziej drobiiny. Wiersze autorów z różnych epok w swoim spotkaniu w „teraźniejszości sztuki”<sup>20</sup> są równoczesne w tym sensie, że nawzajem się komentują. Będąc wypowiedziami na temat możliwości przezwyciężania śmierci, ukazują dwie strony tego samego zagadnienia. Sonet Rymkiewicza jest nade wszystko wyznaniem wiary w trwanie sztuki ponad przemijaniem i śmiercią, wiersz Morsztyna, pochylając się nad przedmiotem, będącym konkretnym przejawem trwania, widzi w nim piękną oprawę śmierci. Przywołanie przez współczesnego poetę barokowego konceptu „widomie skrytej” pszczoły zatopionej w bursztynie jest dopuszczeniem myśli o ograniczeniach dostępnej sztuce nieśmiertelności<sup>21</sup>. „Nie wszy-

---

18 J.M. RYMKIEWICZ: *Czym jest klasycyzm...*, s. 10.

19 Ibidem.

20 Ibidem, s. 175.

21 W pewnym sensie o ograniczeniach dostępnej sztuce nieśmiertelności traktuje również znany wiersz Bolesława Leśmiana *Pszczoły*. Na tę analogię zwrócił uwagę recenzent książki – prof. Robert Cieślak.

stek umrę”, ale też nie wszystek przetrwam. Ta wątpliwość, niczym palimpsestowa warstwa, przeziiera spoza Rymkiewiczowskiego wyznania wiary. Poeta, utrwalony w tekście jak pszczoła w bursztynie, pozostanie w nim na zawsze zarazem widomy i skryty<sup>22</sup>.

### Czas: domykanie, otwieranie

Gdzie można schronić się przed czasem? Bursztynowa bryłka, która przykuła uwagę barokowego poety, przechowała w swym wnętrzu postać owada z prehistorii. Morsztyn utrwalił ją ponownie w wierszu, z przedmiotu czyniąc pewien rodzaj modelu trwania. W bursztynowym drobiazgu przegląda się przecież idea nieśmiertelności. Trwanie owada ponad zmiennością czasu z porządku natury przeniknęło w przestrzeń sztuki. W sonecie Jarosława Marka Rymkiewicza pszczoła w bursztynie powróciła znowu, przywołana przez tytułową aluzję. W ponowionym doświadczeniu poetyckim powróciła jako pszczoła-poeta, a refleksja o przekraczaniu ograniczeń czasu skupiła swą uwagę na możliwościach sztuki. Trwanie w literaturze w rozumieniu Rymkiewicza jest ciągłym ruchem, powrotem i dopełnieniem, ponowieniem i komentarzem<sup>23</sup>. To – jak pamiętamy – „walka o swoje miejsce w kulturze”. W wierszu *Widomie skryta* dokonuje się ona nie tylko w dialogu z barokowym poetą i w zmaganiach z „kulturową pszczołą”, ale także jest podjęciem wyzwania gatunkowej formy sonetu. Ryszard Przybylski pisze:

Oko-pszczoła jak oko opatrności jest wieczne. Rymkiewicz wyjął je z boskiego trójkąta i wstawił w sonet. Sonet, który jest symbolem sztuki poetyckiej. Sonet – gorejące wyrachowanie, lodowata furia wyobraźni. Napisz sonet,

---

22 O tym fenomenie pisze Ryszard PRZYBYLSKI: „Bo byt poety i za życia, i po śmierci ma dla nas tę samą naturę. Kiedy poeta żyje, ukryty jest w swoim ja głębokim, a widomy w swoich tekstach. Kiedy umrze, zostanie ukryty w Bogu, w materii, może na Wyspach Szczęśliwych, nie wiem zresztą gdzie, ale nadal będzie widomy w swoich tekstach. Ciągłe w tych samych tekstach. Jest bowiem zawsze widomie skryty. Jak ta pszczoła w miodzie”. IDEM: *Miedzy śmiercią a tekstem...*, s. 37.

23 Por. J.M. RYMKIEWICZ: *Czym jest klasycyzm...*, s. 180–182.

a powiem ci, jakim jesteś poetą, ponieważ będę wiedział,  
jak gospodarujesz słowami, czyli jak tworzysz byt świata<sup>24</sup>.

Klasyczna forma sonetu jest w literaturze znakiem trwania, a podjęcie jej przez współczesnego poetę przynosi kolejne potwierdzenie jej potencji wiecznego powrotu. W rygorach gatunku zamknąć przyjdzie żywioł wyobraźni, „byt świata”, jego esencję. Sonet *Widomie skryta* jest udaną próbą wypowiedzi poetyckiej niezwykle esencjonalnej, która zastyga w regularnym kształcie, narzuconym przez genologiczny wzorzec. Esencja świata zmieścić się musi w ograniczonej przez jego reguły formie.

Jarosław Marek Rymkiewicz zachował w kompozycji wiersza tradycyjny podział na dwie części. Tetrastychy zachowują pozór mowy obiektywnej i pozostają wobec siebie w ścisłym symetrycznym związku, natomiast tercynami rządzi ostentacyjna obecność gramatycznego „ja”, rejestrująca jego zmagania i przemiany („mnie”, „mną”, „we mnie”, „ze mną”). Dwudzielnosc wiersza podkreśla wyraźny kontrast części pierwszej, będącej statycznym rozpoznaniem esencji świata, i niepozbawionej dramatyzmu, dynamicznej części drugiej o uwikłanych w śmiertelne zapasy perypetiach lirycznego „ja”. Jakkolwiek trudno odnieść do sonetu Rymkiewicza wpisane w gatunkową tradycję zalecenie o następstwie po sobie opisu i refleksji, dwie części wiersza wyraźnie zwracają się w dwie różne strony. Świat i ja – to dwa kierunki poetyckiej penetracji.

Część pierwsza redukuje widzenie świata do tego, co w nim powracające i niezmiennie. By utrwalić jego esencję, wystarczy ograniczona ilość rzeczowników: „oko”, „pszczoła”, „miód”, „mrok”, „ul”, „zioła”. Każdy z nich jest ważny, bo każdy powraca w ograniczonej przestrzeni sonetu. Każdy wers strofy pierwszej znajduje swoje odbicie w strofie drugiej, obie razem tworzą symetryczną, zamkniętą i niemal skończoną całość. Ta część sprawia wrażenie samowystarczальной i pełnej. Tu wszystko już zostało powiedziane. Tercyny są tylko dodatkiem, spojrzeniem na to, co już wiemy od strony doświadczeń jednostki. Obiektywny porządek świata ma swoje dopowiedzenie w zapisie subiektywnych zmagani, całość jednak zamyka refreniczna formuła, będąca rozpoznaniem ogólnym.

---

24 R. PRZYBYLSKI: *Między śmiercią a tekstem...*, s. 36.

Tercyny pokazują, w jak dramatycznych subiektywnie okolicznościach realizuje się ów niezmienny porządek świata.

Strofa pierwsza jest próbą przeniknięcia przeszłości, strofa druga kieruje swe spojrzenie w przyszłość. Po żadnej jednak strofie nie ma tajemnic, wiadomo, co było i co będzie, to, co najważniejsze nie budzi wątpliwości. Pierwszy tetrastych organizuje figura powstawania, rozbłysku w mroku, kwitnięcia. To rodzaj kosmogonii, która przywodzi na myśl genezyjskie oddzielenie światła od ciemności („miód rozbłysnął w mroku”). Zaimek „nim”, wyznaczający anaforyczny szkielet początkowej części wiersza, prowokuje pytanie o to, co było pierwsze: jajo czy kura, pszczoła czy oko i niepostrzeżenie z pytania o pierwszą przyczynę – przenosi uwagę na to, co stałe i niezmienne, co było i będzie. W strofie otwierającej wiersz dominuje światło („złota pszczoła”, „miód rozbłysnął w mroku”) i obrazowanie arkadyjskie. Przeszłość świata to wyobrażenie krainy mlekiem i miodem płynącej („miód był w ulach”), krainy światła i dostatku, zwłaszcza że pszczoły od czasów Owidiusza i Wergiliusza symbolizują Złoty Wiek ludzkości<sup>25</sup>.

Dopełnienie słodczy arkadyjskiej wizji przynosi strofa druga, której świat zbudowany został z tych samych elementów, lecz poddanych ruchowi wygasania. Równie pewna jak to, co było, jest przyszłość. Wszystko niknie, gaśnie, więdnę w podobnie spokojnym rytmie, w elegijnej aurze pożegnania. Przeszłość i przyszłość dopełniają się wzajemnie. Przynoszą wizję świata, w którym to, co jest, musi zniknąć, w którym zioła kwitną i więdną, światło rozbłyśka i gaśnie, a wszystko odbywa się w sposób uporządkowany i pewny. Spokojne następstwo światła i mroku podsuwa sugestię cyklu, dopuszcza możliwość powrotu, każe oczekiwać nieustannego występowania po sobie antynomicznych jakości. Doskonała przyległość tetrastychów zapowiada obroty wiecznego koła czasu.

„Zamknięte, zaokrąglone ze wszystkich stron koło jest widzialnym wyrazem tęsknoty człowieka do ujarzmienia chaosu oraz uświęcenia czasu i przestrzeni, aby samemu stać się świętym, doskonałym i tym sposobem osiągnąć zgodność z boskim porządkiem, z rządzącą wszechświatem harmonią” – pisze Manfred Lur-

---

25 Por. J.M. RYMKIEWICZ: *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*. Warszawa 1968, s. 198.

ker<sup>26</sup>. Postrzeganie świata przedstawione w sonecie *Widomie skryta* ma taki właśnie charakter. Jest próbą opanowania chaosu i poszukiwaniem esencji rzeczy i zjawisk. To przecież wiersz poety-klasyka<sup>27</sup>.

W spojrzeniu na rzeczywistość od strony światła i od strony mroku jest wreszcie coś stałego. Ponad błyskiem istnienia i jego wygasaniem powraca refreniczna formuła: „pszczołą było oko”, „pszczołą będzie oko”. Klasyk wierzy w wieczną trwałość sztuki niezależnie od przemian świata.

Między czasem przeszłym i czasem przyszłym wiersza redukcji uległa teraźniejszość, której – jak wiemy – właściwie nie ma, ale która – jak na ironię – jest czasem liryki. Pomiedzy obszarami tego, co było i tego, co będzie, w szczelinie istnienia pojawia się miejsce na „ja” mówiące. W tercynach sonetu Rymkiewicza ono ujawni się z wielką mocą, po to jednak, by swą umykającą egzystencję rzutować w przyszłość. „Ja” liryczne sonetu mówi o sobie w kategoriach prognozy: „będę”, „wyplączę”, „wstanę”, „połączę”. Projektuje strategię przetrwania na przekór śmierci i nicości. Oprzeć się czasowi można, tylko zostając w tajemniczy sposób poetą-pszczołą. Zawarte w tercynach wyznanie wiary w możliwość przezwyciężania czasu, płynie z odwiecznej tęsknoty, by – ujarzmiając chaos – „samemu stać się świętym i doskonałym”.

## Ujarzmienie chaosu

Sonet Jarosława Marka Rymkiewicza przynosi projekt świata uporządkowanego i sensownego. Sprzeczności zostają pogodzone, gorycz ziół służy słodycy miodu, a cykliczny czas niesie z sobą obietnicę powrotu. Odsłonięta w tetrastychach esencja świata, w tercynach odniesiona zostaje do pojedynczego istnienia. Spo-

---

26 M. LURKER: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przeł. R. WOJNAKOWSKI. Kraków 1994, s. 168.

27 Por. R. PRZYBYLSKI: *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*. Gdańsk 1996, s. 17: „Klasycyzm jest [...] ciągłym poszukiwaniem esencji zjawisk i rzeczy. [...] Klasycyzm to dekret, który pozwala opanować chaos przeżyć i myśli i zrygoryzować osobowość czyli otchłń sprzeczności. [...] Styl klasyczny nie pomija tedy antynomicznego charakteru życia. Klasyk doświadcza rozdarcia i dzięki rygorom i dekretem godzi sprzeczności”.

kojna, uładowana wizja znajduje tu swoje uzupełnienie w postaci dramatycznych zmagających jednostkowej podmiotowości ze śmiertelnymi pułapkami losu. Zmienia się perspektywa z dalekiej na bliską, a jednak nadrzędna reguła świata pozostaje niezmienna. W cyklicznym porządku, w którym antynomiczne wartości następują po sobie i wzajemnie się uzupełniają, śmierć nie jest ostateczna i ocalenie jest możliwe. Wiara podmiotu w możliwość odrodzenia i powrotu wyrasta z przyjęcia tej podstawowej reguły.

W sonetowej formie dokonało się zatem ujarzmienie chaosu. Świat stał się harmonijny i sensowny, rzeczywistość przeszła w porządek mitu. W przestrzeni sztuki ocalenie jest możliwe, podobnie jak możliwy jest powrót przeszłości. W utworze Rymkiewicza odradza się gatunkowy wzorzec sonetu, odżywa głos siedemnastowiecznego poety. W wierszu można schronić się przed czasem i przed naporem chaosu. Można utrwalić w nim tęsknotę do sensu i pragnienie pokonania śmierci. Trwanie możliwe jest jedynie w porządku sztuki. By go dostąpić, poznające świat jednostkowe „oko” musi w śmiertelnych zmaganiach przeobrazić się w poetę-pszczołę. Być może wtedy zdoła przekształcić ulotność doświadczenia w wieczny miód klasycyzującej poezji.



# Przygody ciała

O *Thema regium* Jarosława Marka Rymkiewicza

## Kwestia krwiobiegu

Tom *Thema regium* Jarosława Marka Rymkiewicza z 1978 roku ukazał się przeszło dwadzieścia lat po debiucie poety. Zapropowowana w debiutanckich *Konwencjach* wersja apelu do tradycji przybrała formę stylizatorsko-pastiszową, a sam poeta każdym kolejnym tomem potwierdzał opinię erudyty i stylizatora, w subtelności literackiego ucha i precyzji języka niewielu mający sobie równych. Powody przyjęcia przez autora roli naśladowcy mowy cudzej wyjaśniał słynny już dzisiaj manifest *Czym jest klasycyzm?* z 1967 roku. Horyzont twórczych poszukiwań Rymkiewicza wskazywał przejrzyste sformułowany program, wsparty na przeświadczeniu, że poezja

[...] jest ponowieniem wzoru (lub wzorów) czasu minionego, rekreacją zamierzchłych symboli, archetypicznych obrazów, danych mi we śnie lub w tym stanie półsnu, jakim jest pisanie<sup>1</sup>.

Co więcej, żelazna konsekwencja przyjętych założeń prowadziła do radykalnie antyawangardowych rozstrzygnięć: „Wiersz, który nie jest powtórzeniem wzoru, czas zniszczy szybko i skutecznie”<sup>2</sup>. Z kolei, do skłonności stylizatorskich autor programowych ustaleń przyznawał się nader niechętnie, deklarując wobec nich daleko posunięty dystans:

---

1 J.M. RYMKIEWICZ: *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*. Warszawa 1967, s. 9.

2 Ibidem, s. 59.



Stylizator, ładnym charakterem pisma kopiujący czyjś tekst, nie ma nam bowiem nic do powiedzenia. Pracuje, jeśli tak można rzec, w czasie przeszłym i sztuka istnieje dla niego tylko w przeszłości. Dla poety, który ponawia wzór niegdyś zapisany, cała sztuka istnieje w czasie teraźniejszym: ponowienie i to, co jest ponawiane, wzór i repetycja, są dwoma powiązanymi ze sobą tysiącem włókien tkankami tego samego organizmu, tkankami, między którymi zachodzi nieustanny proces transfuzji krwi<sup>3</sup>.

Sugestywny obraz żywego organizmu sztuki nie łączył się – rzecz jasna – z żadną konkretną literacką recepturą. Swoiste braterstwo krwi, projektowana jedność krwiobiegu pozostawały postulatem, który wspierać się mógł wyłącznie na czuciu, a nie medycznych parametrach. W praktyce granica między ponowieniem a stylizacją okazała się zatem dość problematyczna. Poetyka sformułowana Jarosława Marka Rymkiewicza z rzadko spotykaną siłą perswazji na wiele lat utrwaliła model czytania jego wierszy, wspomagany odwołaniami do autotematycznych założeń autora *Animuli*. Mogło się wydawać, że najtrafniejsze komentarze do własnej twórczości poetyckiej wyszły spod pióra samego poety, pozostawała wszakże niepokojąca i trudna do przeoczenia wątpliwość. Poezja jako rozmowa z duchami, archetypy nieświadomości zbiorowej, barokowe rekwizyty i wieczne „teraz” wspólnego uniwersum kultury prowokacyjnie odwracały uwagę czytelników od jednostkowego widzenia świata, oryginalności wyobraźni i niepowtarzalnej wręczliwości nadawcy klasycyzujących wierszy. „Ja” mówiące, ukryte za powołaną przez nie do istnienia gadającą machiną wielu zbiorowych głosów, nie pozwalało jednoznacznie rozstrzygnąć, czy mamy do czynienia z podmiotem programowego ponowienia, czy też ze stylizatorem-kopistą, wiernym prawdom nieodmiennie powtarzanym przez stulecia.

Szczelna przyległość teorii i praktyki poetyckiej niemal od początku prowokowała do podejrzeń. Nie bez powodu Jerzy Kwiatkowski w szkicu z 1968 roku zapowiadał poszukiwanie „poety-Rymkiewicza w poezji Rymkiewicza”, podejmując próbę „odna-

---

3 Ibidem, s. 61–62.

lezenia wewnętrznego świata tej poezji, jej indywidualnych, psychicznych bodźców, podstaw i obsesji”<sup>4</sup>. Uderzającą właściwością wierszy autora *Thema regium*, wykraczającą poza horyzont programowych ustaleń, jest bowiem wcześniej dostrzeżona „jednolitość stylu”, która sprawia, że poezja ta – jak pisze Jacek Łukasiewicz:

[...] indywidualnością wyrazu świadczy o swej osobowości, o tym, że nie jest magmą wielu czasów, bezbronny medium, przy pomocy którego kultura ludzkości dokonuje swego nieustannego zapisu<sup>5</sup>.

Zdaniem Adama Poprawy, „mocne autorskie ja jest instancją scalającą dla języka poetyckiego Rymkiewicza, która zapewnia mu ponadpodmiotową spójność”<sup>6</sup>. By ją opisać, autor książki o poezji twórcy *Anatomii* posługuje się kategorią podmiotu zwielokrotnionego, istniejącego ponad pojedynczym tekstem<sup>7</sup>. Bez wątpienia nadrzędna spójność poetyckiej dykcji, jej oryginalność i rozpoznawalność, paradoksalnie nadbudowana ponad wielością przywołanych głosów, to dla twórczości poety, podejmującego wyzwanie restytucji dawnych języków kultury, sprawa niezwyklej wagi. Skomplikowaną sytuację podmiotową intrygująco i oryginalnie opisuje Anna Kałuża, dostrzegająca w niej dramat „ja” „odróżnionego”, które owo odróżnicowanie usiłuje pokonać poprzez wysiłek dowiedzenia się tego, co je wyróżnia i buduje jego indywidualność<sup>8</sup>.

---

4 J. KWIATKOWSKI: *Sprawa Jarosława Marka Rymkiewicza*. W: IDEM: *Magia poezji. (O poetach polskich XX wieku)*. Wybór M. PODRAZA-KWIATKOWSKA, A. ŁEBKOWSKA, posłowie M. STALA. Kraków 1995, s. 287.

5 J. ŁUKASIEWICZ: *Ucieczki w historię*. W: IDEM: *Zagłoba w piekle*. Kraków 1965, s. 150.

6 A. POPRAWA: *Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*. Wrocław 1999, s. 107.

7 Ibidem, s. 37 i następne.

8 A. KAŁUŻA: *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*. Kraków 2008, s. 53–101. Diagnoza autorki książki jest uderzająco trafna: „Ja piszące o uniwersalnym poczuciu istnienia, o zanurzeniu się w odkształcający i zacie-

Dramat mówiącego „ja” rozgrywa się – jak zawsze – między wspólnotą a jednostkową osobnością i nie podlega łatwym strukturyzacji. Zawieszenie pomiędzy pragnieniem i pokusą więzi a ciężarem samotności i wyobcowania to tylko jedna z jego odsłon. Żaden z członów antynomii nie jest wszakże jednoznacznie waloryzowany, a każdy wybór niesie z sobą ryzyko. Im mocniejsze poczucie przynależności, tym więcej zagrożeń dla autonomii jednostki, im silniejsze i bardziej osobne „ja”, tym pewniejsza możliwość braku oparcia w innych. „Silnie tłumiony tragizm” Rymkiewiczowskich wierszy, którego obecność dostrzega Anna Kałuża w napięciach, rozterkach i heroicznych wysiłkach „odróżnicowanego” podmiotu<sup>9</sup>, prócz społecznego, ma bez wątpienia także wymiar szerszy, wynikający z niemożliwych do uzgodnienia racji kultury i egzystencji.

Przygoda klasyka, artystyczna i światopoglądowa, wbrew pozorom nie przypomina przecież bezpiecznej wędrówki wygodnym, sprawdzonym szlakiem. Utopia przynależności nie leczy napięć i nie usuwa niepokoju nie tylko w przestrzeni społecznej komunikacji i identyfikacji. Równie kłopotliwa okaże się jej dwuznaczna rola wobec dramatu przemijania. Odnaleźć swoje miejsce pośród zdradliwych pułapek czasu można tylko w porządku kultury, nieustannie podawanym w wątpliwość przez dotkliwą prawdę egzystencji. Wieczne Teraz szacownych dokonań ludzkości i „ja”, które bezwarunkowo, nieodwołalnie umiera, przeciwstawione sobie na szalach kwestii podstawowych nie zdołają uzyskać stanu zbawiennej równowagi. Ocaleć i przetrwać w słowie? Cóż, spokój klasyka jest co najwyżej jego pobożnym życzeniem. *Non omnis moriar*, „zemsta ręki śmiertelnej”, wieczne powroty słów składanych w duchu nieodpartej konieczności to niezmiennie niedoskonały balsam na dolegliwości ludzkiego losu, heroiczna próba niemożliwego balansu.

---

rający indywidualne rysy strumień śmierci, będzie stawało się Ja indywidualnym w swojej woli dowiedzenia się tego, co je wyróżnia. Nieobliczalność przedsięwzięcia Rymkiewicza, łączącego respekt dla plemiennego ujednoliceń i wybuch Ja doprowadzonego na skraj samego siebie, jest oczywista: to z niej bierze się silnie tłumiony tragizm wierszy”. Ibidem, s. 54.

<sup>9</sup> Ibidem.

*Thema regium* w twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza wyznacza moment szczególnie, w którym wyraźnie dają o sobie znać sygnały dokonującej się zmiany, widoczne zarówno w porządku poetyki, jak i – co oczywiste – zapisanego w niej światopoglądu. Niby zachowane zostają przyjęte wcześniej reguły poetyckiego mówienia, niby w dalszym ciągu dokonuje się proces uzgadniania lirycznych racji w dialogu z gadającymi duchami przeszłości, lecz w istocie rzeczy w stabilnej, konsekwentnie realizowanej dotąd autorskiej wersji nowoczesnego klasycyzmu pojawia się coraz więcej znaczących szczelin. Aleksander Nawarecki, wnikliwy badacz recepcji poezji księdza Baki, w wierszach poświęconych sarmackiemu jezuitcie z tomów *Co to jest drożdż* i *Thema regium* dostrzegł wręcz „świadectwo radykalnego przełomu, który ocierając się o granice autodestrukcji, zapowiada już tragiczne wiersze *Ulicy Mandelsztama*”<sup>10</sup>.

Cóż, ziarno tragizmu kiełkowało w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza najpewniej od samego jej początku. Zdecydowana diagnoza Marii Janion zastosowana wobec bohaterów książki Ryszarda Przybylskiego i przyjętego w niej modelu lektury klasycyzujących poetów brzmiała: „To jest klasycyzm tragiczny”<sup>11</sup>. „Świadomość nieszczęśliwą”, rozpoznaną jako jego konstytutywna właściwość, badaczka łączyła z

[...] owym „smutkiem tragicznym”, o którym mówi M. Scheler, że zawiera znamię chłodu i spokoju, nie przeszywa go aktywna rozpacz, agresywne oburzenie i bunt, że – jakby nie był buntem i rozpaczą – trwa w ciszy i w „wysokim” pogodzeniu się z Losem<sup>12</sup>.

Podobnie wcześniej dostrzeżono w problematyce podmiotowej samo centrum powojennego klasycyzmu. Pisał Ryszard Przybylski:

---

10 A. NAWARECKI: Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji. Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 351.

11 M. JANION: *To jest klasycyzm tragiczny*. W: R. PRZYBYLSKI: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 5–12.

12 Ibidem, s. 12.

Głównym tematem klasycyzmu jest podmiot śledzący zagrożenie racji swego bytu jako podmiotu właśnie przez proces neantyzacji, przez romantyczne rozdwojenie ja, oświecimską noc, współczesny relatywizm, przez spodlenie powszedniością i morze bezsensownego cierpienia. Antropologia świata śródziemnomorskiego wtrącona w „ognisty piec zwątpienia” – to jest klasycyzm<sup>13</sup>.

Historia zagrożonego w swym bycie podmiotu, który – wyposażony w pozbawioną złudzeń świadomość – trwa w wysokim pogodzeniu z losem, upatrując jedynej możliwości ocalenia w obrobie języka przodków, prócz uwznioślającego stygmatu heroizmu niosła z sobą także posmak elegancji i dobrego stylu. Tom *Thema regium* miał zburzyć ten obraz. Aleksander Nawarecki rozpoznał w nim „gest samobójczy”, który „burzy fundamenty klasycyzmu, każdego klasycyzmu, także własnego, [kiedy – J.K.] wybiera chaos, gwałt i rozpacz ucieleśnioną w twórczości Baki”<sup>14</sup>. Dosadność języka i „kłoaczność” przedstawień, wyraźne sygnały kryzysu kultury bezradnej wobec dramatu rozpadu i gnicia nijak nie godziły się z tą wizją klasycyzmu, którego rygorystyczny i heroiczny ład triumfować mógł rzekomo nad brutalną siłą niszczycielskich żywiołów.

Jeżeli zatem uznać *Thema regium* za swoisty punkt zwrotny w twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza, to nade wszystko z tego względu, że tom ten wyraźniej i nieporównanie dramatyczniej niż którakolwiek z poprzednich książek poety, dopuścił do spot-

---

13 R. PRZYBYLSKI: *To jest klasycyzm...*, s. 19–20.

14 A. NAWARECKI: *Czarny karnawał...*, s. 351. Z Nawareckim polemizuje A. ŚWIEŚCIAK, twierdząc, że „ten »samobójczy gest« został wykonany już na samym początku twórczości, klasycyzmowi od początku towarzyszy tu drugi, chaotyczny, manierystyczno-barokowy nurt; klasycyzm i barok/manieryzm w twórczości Rymkiewicza sprawdzają się wzajemnie”. EADEM: *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*. Kraków 2010, s. 100. Wydaje się jednak, że zmiana, która w *Thema regium* się dokonuje, nie ma wyłącznie charakteru estetycznego. Stylistyka jest tylko retoryczną szatą rozstrzygnięć światopoglądowych. Nie chodzi tu o klasycystyczny ład, barokowy koncept czy manieryczną ekspresję formy, lecz o prawdę egzystencjalnego doświadczenia, dramatyczny wyraz lęku i rozpacz, a także zerwanie więzi z iluzją kulturowego ocalenia i utratę wiary w literacką nieśmiertelność.

kania porządku tekstu z porządkiem egzystencjalnego niepokoju, obrotów słów z obrotem ciała w proch, i tym razem retoryka zmuszona została do kapitulacji przed naporem chaosu, gwałtu i rozpacz. O ile bowiem pomiędzy debiutanckimi *Konwencjami* z 1957 roku a interesującą nas książką z 1978 roku w wierszach dominuje retoryczna strona twórczości, wsparta na autorytecie kultury i wierze w jej ocalającą siłę, o tyle począwszy od *Thema regium* z każdym następnym tomem coraz większego znaczenia i mocy nabiera zapisane w tekstach świadectwo egzystencji, a fascynację słowem i literaturą powoli, lecz stanowczo, usuwa w cień obsesja śmiertelnych doświadczeń ciała. To ciało, które wcześniej było najczęściej metaforą tekstu, nie przestając nią być, uzyskało bolesną dosłowność i jego egzystencjalne przygody podały w wątpliwość szansę kulturowej pociechy. Z czasem też coraz trudniej dochować wiary programowym ustaleniom Rymkiewicza i Przybylskiego. Zaproponowana przez nich siatka opisu i wersje klasycyzmu w coraz mniejszym stopniu zyskują potwierdzenie w wierszach, w których dotkliwie znaczy swą obecność bluźniercze zwątpienie w możliwość klasycystycznej wiary. *Thema regium* jest tu punktem granicznym, poniekąd umownym, to raczej miejsce przesilenia nabrzmiałych do zmiany tendencji, tom, od którego pytanie: „czym jest klasycyzm?” uzyska nową głębię i nową aktualność.

Kryzys klasycyzmu, podejrzenia i autopodejrzenia, wewnętrzna walka między konwencją a indywidualnością, głosem cudzym i silną ekspresją podmiotu stają się płaszczyzną gwałtownych rozgrywek. Niewątpliwie spoza wierszy w dalszym ciągu powiązanych wieloma nićmi z tradycją poezji i sztuki, coraz to mocniej wyłania się silna osobowość mówiącego „ja”, niezdolnego do podporządkowania się żadnym programowym założeniom. Medium głosów płynących z przeszłości raz po raz ustąpić musi pola świadomości osobnej, wspólnota doświadczeń i słów cofa się przed naporem samotności. Własna pojedynczość nie odnajdzie już domu w szacownym gmachu kultury, twórczy wysiłek pokoleń nie zdoła unieść ciężaru rozpacz rozpadającej się w proch jednostki. W ruchu ponowienia niczym flesz rozbłyska grymas jednostkowej twarzy, zmuszając do refleksji nad paradoksem osobowości ponowionej. Sen, „którym jest pisanie”, łączy ze sobą przeszłość i teraźniejszość, wspólnotę i osobność, nie zdoła jednak unieważnić pytania, kto jest

sprawcą tego snu. Podmiotowa opowieść nie tyle dotyczy bowiem „zagrożenia racji swego bytu jako podmiotu”<sup>15</sup>, lecz jego dramatycznego stawania się, wyłaniania spośród zmieszanych głosów, próby własnej osobności. W tej próbie wiele znaczy doświadczenie ciała, lecz jego literacka obecność ma charakter niejednoznaczny, nie sprzyja dawaniu dowodów na pojedynczość. *Corpus* wypełnia przestrzeń pomiędzy znakiem a empirią, ciało tekstu walczy o naszą uwagę z ciałem fizycznym, nieokreślone z konkretnym, symboliczne z czującym. Co stoi za tym, który mówi? Wielość tekstów czy doświadczenie? Litera czy lęk i ból?

Wizja sztuki, w której wzór i ponowienie – jak chciał autor zbioru *Czym jest klasycyzm* – powiązane są tysiącem włókien, umożliwiających nieustanny proces transfuzji krwi, w konfrontacji z rzeczywistością ciała traci swą atrakcyjność, koncept ma charakter czysto fasadowy, jest projekcją bez pokrycia. Zaszyfrowana w nim myśl o ciele podpowiada właściwy, a zarazem niedościgły cel mówienia i literatury, namacalna prawda egzystencji dotyczy tego, co cielesne i empiryczne.

## W kleszczach konwencji

Tytuł poetyckiej książki Jarosława Marka Rymkiewicza *Thema regium* przynależy jeszcze do linii zapoczątkowanej przez debiutanckie *Konwencje*, dominuje w nim autotematyczny zamysł, przykuwa uwagę autorska samoświadomość, metapoetyka panoszy się kosztem esencji i egzystencji. Woal eufemizmu zasłania tu istotę rzeczy, zagadka poprzedza wskazanie. Królewskość tematu zamyka usta wątpiącym o jego randze, obietnica dostojeństwa, splendoru i nieograniczonych możliwości kusi niczym czek *in blanco* sygnowany ręką ważnej osoby. Haczyk zapuszczony w świadomość odbiorcy zasadza się na niedopowiedzeniu. Cóż to za temat, że nie potrzeba go precyzować, bo jego ważność bije na głowę wszystkie inne, więc i tak każdy przytomny wie, o co może tu chodzić? Za tym pytaniem idą następne, bo „któż król jest...” – chciałoby się powtórzyć frazę Mickiewiczowską i kto go dzień jest podjąć jego zlecenie?

---

15 Por. R. PRZYBYLSKI: *To jest klasycyzm...*, s. 19.

Formuła tytułowa tomu Rymkiewicza przypominać może znaną historię spotkania w Poczdamie w 1747 roku – genialnego kompozytora i wirtuoza ze słynącym z zamiłowania do muzyki królem Fryderykiem II. Rzecz wydarzyła się podczas ostatniej w życiu podróży Jana Sebastiana Bacha, podjętej na ponawiane zaproszenia wielkiego władcy, pragnącego poznać muzycznego geniusza swoich czasów. Wizyta w poczdamskim pałacu stała się scenerią niezwykłego agonu.

Król zrezygnował na ten wieczór ze swego koncertu na flecie, zmusił natomiast – tak już wówczas zwanego – staro Bacha do wypróbowania jego silbermannowskich fortepianów rozmieszczonych w wielu pokojach pałacu. Muzycy szli w ślad za nim z pokoju do pokoju, a Bach wszędzie musiał próbować i improwizować. Gdy tak przez czas pewien próbował już i improwizował, poprosił króla o temat do fugi i wykonał ją natychmiast, bez jakichkolwiek przygotowań. Król podziwiał uczoność, z jaką jego temat przeprowadzony został w tak zaimprovizowany sposób, i poprosił z kolei, zapewne po to tylko, żeby przekonać się, jak dalece kunszt taki można rozwinąć, o fugę z sześcioma głosami *obbligato*. Ponieważ jednak nie każdy temat nadaje się do takiej pełni głosów, Bach sam sobie temat wybrał i ku najwyższemu zdumieniu wszystkich obecnych wykonał ową fugę równie wspaniale i uczenie, jak to uprzednio był uczynił z tematem danym przez króla. [...] Po powrocie do Lipska opracował Bach temat dany mu przez króla, na trzy i sześć głosów, dodał jeszcze do tego różne kunsztowne na tenże temat kanony, kazał ów utwór wyszytychować w miedzi pod tytułem *Musikalisches Opfer* i zadedykował wynalazcy owego tematu...<sup>16</sup>

Historia „królewskiego tematu” Bacha i jego „muzycznej ofiary” jest wynikiem spotkania i salonowej konfrontacji dwóch niezwy-

---

16 J.N. FORKEL: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Lipsk 1802, s. 9–10. Cyt. za: A. SCHWEITZER: *Jan Sebastian Bach*. Przeł. M. KURECKA, W. WIRPSZA. Kraków 1987, s. 132–133.



kłych osobowości, opowieścią o kaprysie króla, który poddaje próbie starego geniusza i o szlachetnej godności mistrza, wychodzącego naprzeciw wyzwaniu wzięcia udziału w ostatnich być może „zawodach”, w których na szalach przyjdzie mu położyć budowaną przez lata pozycję i sławę niezrównanego artysty. Jego przypadek każe myśleć o władzy i boskim cudzie talentu, zobowiązaniu oraz stawieniu mu czoła, pragnieniu uświetnienia muzycznej inwencji króla i o złożonym mu hołdzie. Podobno jednak ów dar nazbyt trudny na możliwości władcy nie znalazł u niego zrozumienia ani należytej wdzięczności<sup>17</sup>.

Formuła *Thema regium* w tytule książki Jarosława Marka Rymkiewicza zapowiada zmagania z tematem, który przychodzi z zewnątrz, jakby sam władczy gestem wskazywał sobie autora. W porządku poetyckiej samoświadomości autora *Czym jest klasycyzm* sytuacja ta nie jest zaskoczeniem. Przypomnijmy:

Ten archetypiczny wzór, którego pojawianie się w czasie poeta może oczywiście prześledzić w książkach i na obrazach wieków minionych, jest, jak sądzę, nie propozycją, ale rozkazem. Poeta jest więc wybierany, co oczywiście nie zwalnia go od wyboru i kontroli<sup>18</sup>.

Ćwiczenia z improwizacji i opracowywania tematu zadanego z góry to typowy agon poety-klasyka, świadomego wielości głosów, z którymi przychodzi mu się mierzyć, mającego w pamięci niezliczonych poprzedników, którzy podjęli się już tego samego zadania. Próba poety przypominać może tę, o której pisał Przybylski: „Napisz sonet, a powiem ci, jakim jesteś poetą, ponieważ będę wiedział, jak gospodarujesz słowami, czyli jak tworzysz byt świata”<sup>19</sup>. Tym razem rzecz nie dotyczy jednak ograniczeń formalnych, lecz brzemienia egzystencji, które literatura próbuje z lepszym lub gorszym skutkiem unieść, wobec twórcy zaś formułuje wyzwanie: pokaż, jak radzisz sobie z tematem godnym króla.

---

17 Por. E. ZAVARSKÝ: *J.S. Bach*. Przeł. M. ERHARDT-GRONOWSKA. Kraków 1985, s. 119.

18 J.M. RYMKIEWICZ: *Czym jest klasycyzm...*, s. 9.

19 R. PRZYBYLSKI: *To jest klasycyzm...*, s. 36.

Tematyczna hierarchia, sugerowana przez metaliterackie wskazanie tytułu tomu Rymkiewicza, w większym stopniu niż o wirtuozerskim popisie kunsztu nakazuje myśleć o dojrzałości artysty i jego gotowości do podjęcia królewskiego tematu. Podpowiada też myśl, że już czas. W samym kompozycyjnym środku *Thema regium*, w jego conceptualnym bądź przypadkowym sercu, sylleptycznie konstruowany bohater wiersza na różne sposoby problematyzującego egzystencjalną niepewność<sup>20</sup> wspiera się o autobiograficzny konkret, rejestrując wiek jego autora:

Mas czterdzieści dwa lata Możesz dożyć do  
Siedemdziesiątki ale jeśli umrzesz

Jutro na zawał nie dowiesz się nigdy  
Ile lat ten umarły mógłby jeszcze żyć

\*\*\* inc. „Dlaczego sroka  
jest sroką nie kosem”; TR, s. 25<sup>21</sup>

Symboliczna połowa życia, świadomość, że już bliżej niż dalej, pora rozrachunków i przygotowań. Najlepszy czas na królewskie wyzwania, czas na śmierć – oczywiście – w sensie tematycznym.

*Thema regium*, jak wielokrotnie podkreślano, to książka poetycka jednego tematu<sup>22</sup>. Śmierć wszechobecna, integralnie złączona

20 O wierszu \*\*\* inc. „Dlaczego sroka jest sroką nie kosem” w kontekście konstrukcji sylleptycznych i napięć między kulturą a egzystencją pisze A. POPRAWA: *Kultura i egzystencja...*, s. 100–101.

21 Cytaty z wierszy Jarosława Marka RYMKIEWICZA pochodzą z edycji: IDEM: *Thema regium*. Warszawa 1978. Przywołując fragmenty tego tomu, lokalizuje je przez podanie tytułu wiersza, skrótu TR oraz numeru strony.

22 Recepcję *Thema regium* Rymkiewicza w prasie szeroko omawia A. NAWARECKI: *Czarny karnawał...*, s. 332–335. O tomie pisali wówczas: J.K. ADAMKIEWICZ: *Temat królewski: śmierć*. „Nowy Wyraz” 1979, nr 7; H. AUGUSTYNIAK: „Ten kto umrze rodzi się czy kona”. „Teksty” 1979, nr 3; M. BARANOWSKA: *Cóż to za muzyka*. „Twórczość” 1979, nr 9; M. CIEŃSKI: „*Thema regium*” – poezja rzeczy ostatecznych. W: *Warsztaty literackie filologów. Literackie materiały warsztatowe kół naukowych Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego*. Oprac. J. BRODA. Wrocław 1980; Z. DOLECKI: „*Thema regium*”. „Kierunki” 1978, nr 39; A. KALISZEWSKI: „Jakby życie było łzą”. „Życie Literackie” 1978, nr 47; J. KORNHAUSER: *Uwagi o śmierci niechybnej*. „Kultura” 1978, nr 46; R. MATU-

z życiem, panująca, władcza, zwycięska. Rozpoznanie jej wszechwładzy w porządku egzystencji spotyka się w tomie oczywiście z sugestią panowania jej tematu w porządku wszelkich dyskursów, wskazaniem kwestii, przed którą ustąpić muszą wszystkie inne, tracą sens jakiegokolwiek inne dociekania. W tym wypadku retoryka i egzystencja wyraźnie zacieśniają wzajemny uścisk. Kłasy czny agon toczy się wśród wielu głosów, rozmaitych aluzyjnych odwołań, przypomnień mistrzów słowa i nut, szermierzy wiersza, rytmu i wyobraźni. Bohaterowie tomu, którzy zapełniają ów królewski trakt, to przeszłe wielkości, zrównani w swym nieuchronnym losie, wszyscy jednakowo martwi. Wśród nich dyskretny ślad uwarunkowanej biologicznie autorskiej obecności: „Masz czterdzieści dwa lata” – *memento mori*...

Jak zatem mówić o śmierci? Jak mówić o tym, co poza możliwościami naszego poznania? Jak mówić po tylu innych? Królewski temat niczym Freudowska królewska droga snu prowadzi w głąb tego, do czego nie ma dostępu nasza świadomość. Sen, „którym jest pisanie”, gromadzi powracające w obłądnym rytmie jej treści, zatrzymuje pulsujące niepokojem obrazy, rejestruje obsesje. Co można powiedzieć nowego? Co można powiedzieć w ogóle? Temat z dostępnej nam jedynie perspektywy życia otacza całkowita niewiedza, przed jego mrokiem ustąpić musi logiczne myślenie, bezwarunkowa kapitulacja staje się udziałem filozofii. Myśl Heideggera uruchamia kołowrót słów niewiodący do żadnego objaśnienia:

Heidegger byt ku śmierci byt ku niebytowi  
Ale niebytu nie ma ex definitione

Bo niebyt nie bytuje i kto mówi że  
Niebyt bytuje albo nie bytuje

---

SZEWSKI: *Temat królewski*. „Polonistyka” 1978, nr 6; A. OGRODOWCZYK: *Dialog ostatni*. „Poezja” 1979, nr 4; K. PIEŃKOSZ: „Zapytaj o to zmarłych”. „Literatura” 1979, nr 25; J. ROGOZIŃSKI: „Thema regium”. W: IDEM: *Preteksty. Szkice o współczesnej poezji polskiej*. Warszawa 1985; M. WOŹNIAK: „Thema regium”. „Czas” 1978, nr 2; B. STAWICZAK [S. BARAŃCZAK]: *Ksiądz Baka redivivus*. „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 20.

Błądzi logicznie A jeśli niebytu  
Nie ma to także ex definitione

Byt nie bytuje i kto mówi że  
Byt nie bytuje albo byt bytuje

Logicznie błądzi bo byt jest niebytem  
I bytu nie ma lub błądzi logicznie

*Heidegger: Sein zum Tode; TR, s. 24*

Obroty słów, zasłona rzeczy, rozpaczliwa próba zagadania pustki, parodia sensu. Spoza kolejnych kombinacji tych samych formuł nie wyłania się obietnica rozpoznania. Konstrukcja logicznych dociekań nie dotyka realności bytu. Poszukiwać objaśnienia to w gruncie rzeczy „błądzić logicznie”. Bezradność intelektu wobec zagadki bytu i niebytu szuka punktu oparcia w pytaniu o autora przywołanych słów. A więc Heidegger jest czy go nie ma, bo jeśli nie ma, „to kto powiedział”, „kto zbłądził logicznie”? Podmiot mówienia i błędzenia zarazem w całej tej logicznej łamigłówce jest jedynie realny i niepodważalny w swoim istnieniu. Jeżeli bowiem nawet niczego nie ma, to **kto** mówi, choćby i mówiąc nieuchronnie błądził? Podmiot, oś świata, ja zagubione w labiryncie obcych słów, gotowe jest upomnieć się o swoje błędzenie. Mówić o bycie i niebycie to skazywać się na błąd, żonglerkę pojęć, których szczelna zasłona skutecznie dzieli od metafizycznej tajemnicy.

Królewski temat domaga się wielu różnych prób głosów. Powątpiewanie o tym, czy śmierć jest w ogóle problemem filozoficznym, wiernie towarzyszy myśli tanatologicznej<sup>23</sup>. Tyleż kłopotliwą, co przerażającą dwoistość przedmiotu jej dociekań Vladimir Jan-kélévitch puentuje następująco:

Z jednej strony śmierć jest jakąś tajemnicą o wymiarach wykraczających poza doświadczenie, a więc nieskończonych, lub w ogóle czymś bezwymiarowym, z drugiej zaś –

---

23 Por. V. JANKÉLÉVITCH: *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*. W: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*. Wybór i tłumaczenie S. CICHOWICZ, J.M. GODZIMIRSKI, wstęp S. CICHOWICZ. Warszawa 1993, s. 43–76.

jest zdarzeniem zwyczajnym, które zachodzi empirycznie i dokonuje się niejednokrotnie na naszych oczach<sup>24</sup>.

Tajemnica i zdarzenie, obcość i swojskość, skandal i prawo natury, patos i banalność – śmierć paradoksalnie uwidacznia się w dwóch sprzecznych porządkach myślenia. Powszechność zdarzenia zmusza do wypracowania funkcjonalnych i społecznie akceptowanych sposobów mówienia o niej. Ten najbardziej rozpowszechniony realizuje się w użytecznej, lecz dramatycznie konwencjonalnej postaci nekrologu. To znamienne, że tom Rymkiewicza rozpoczyna wiersz o tym właśnie tytule<sup>25</sup>, przywołujący demokratyczną odpowiedź na elitarne wezwanie *Thema regium*:

Na jedenastej stronie w drugiej szpalcie trzeci  
Od dołu lub od góry to jest twój nekrolog

Gołębiowski Sadowski Kowalski i jak tam  
Jeszcze się nazywałeś uczestnik kampanii

Szlachetny człowiek były długoletni  
W zmarłym tracimy cześć jego pamięci

*Nekrolog*; TR, s. 5

W gazetowym gąszczu, w mrówczych kolumnach czcionek, niknie informacja o ludzkim dramacie. Uwagi czytelnika nie zatrzyma pusta pojemność formuł, bezceremonialna wobec indywidualności człowieka. Imię własne ginie wśród tylu podobnych. Nekrolog wbrew swej intencji, a w zgodzie z etymologią, rejestruje błyskawiczny ruch neantyzacji. Czyżby słowo mogło coś zatrzymać, utrwalić, ocalić? Niemożność mówienia o śmierci zastyga w konwencję, garść wytartych frazesów, powtarzanych mecha-

---

<sup>24</sup> Ibidem, s. 45.

<sup>25</sup> O wierszu *Nekrolog* w kontekście egzystencjalnej krytyki kultury pisze A. POPRAWA: *Kultura i egzystencja...*, s. 102–103. „I niski obieg kulturowy (nekrolog z gazety), i przedsięwzięcie wywodzące się z kultury wysokiej (wiersz) – okazują się nieadekwatne wobec śmierci. Kultura rozmija się z egzystencją”. Ibidem, s. 103.

nicznie, nieudolnie próbuje ukryć bezradność. Na królewskim trakcie gazeta i wywód filozoficzny podają sobie ręce w geście bezwarunkowej kapitulacji. Kompromitacja słowa wobec śmierci unieważnia hierarchię dyskursów. Równość wszystkich istot żyjących wobec niej i zrównanie porządków mówienia budują znaczącą dla wierszy Rymkiewicza analogię. *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*.

A jednak nie o manifestację powszechnej marności tu chodzi i rzecz nie leży w przedrzeźnianiu nieudolności słów. Ironiczny dystans wynika raczej z heroicznej, bo z założenia beznadziejnej próby szukania własnego głosu, wyłaniania się spoza zderzeń wątków i stylów do siebie niepasujących, których spotkanie wywołać musi pewien posmak niestosowności. Uczony wywód i standardowa prasowa informacja jednakowo wszakże milczą o ludzkiej pojedynczości, o którą może próbować upomnieć się mowa liryczna. O ile w utworze inspirowanym myślą Heideggera mocny akcent uwypuklił pytanie o podmiot mówienia i błędzenia, o tyle w *Nekrologu* świadomość przezroczystości formuł opisujących zmarłego przełamana zostaje bezpośredniością zwrotu do adresata i familiarnością zbudowanej w wierszu relacji. W batalii o istnienie wobec nieistnienia pewną realność zyskują jedynie ten, który mówi, i ten, który przywołany zostaje do istnienia adresem mowy.

Wiersz otwierający *Thema regium* jest miejscem spotkania dwóch ostentacyjnie konwencjonalnych sposobów mówienia wobec śmierci. Formuizm gazetowej informacji krzyżuje się tu z obcą jej gatunkowej formie retoryczną figurą zwrotu do zmarłego, budującą iluzję jego obecności. Trudno o bardziej wymowny gest ironiczny niż ten, gdy odpowiedzią na królewski temat jest przywołanie sposobów mówienia niewątpliwie zużytych w społecznej praktyce. Mimo to zastąpienie mowy o zmarłym mową do niego w kontekście poetyckiej książki Rymkiewicza wydaje się wielce znaczące. W zwrocie do bohatera wiersza nie słychać szelestu papierowej retoryki, demonstracyjna zmiana adresata nekrologu tworzy zupełnie nowy porządek w obrębie sytuacji komunikacyjnej. Unieważnia zasadność mówienia o śmierci, które wytycza ścisłą granicę między żywymi i umarłymi, podejmuje próbę przekroczenia egzystencjalnego progu, otwiera się na komunikację ponad mortualnymi podziałami. W przestrzeni symbolicznej

zostają one zniesione, żywi i zmarli uczestniczą we wspólnocie kontaktu i porozumienia, a nade wszystko tworzą bliską więź:

Ten wiersz ci daję jak szarfę i werble  
Mój bracie ziemia niech ci lekką będzie

*Nekrolog; TR, s. 6*

Formuła dedykacyjna zamykająca *Nekrolog*, a promieniująca znaczeniem na cały tom, nie zaskakuje oryginalnością, przypomina inne zwroty do zmarłego, szczególnie te najbardziej istotne dla współczesnej polskiej liryki. Wiersz *Do umarłego* Tadeusza Różewicza – jak pamiętamy – zapisywał poczucie winy tych, co przeżyli wobec zmarłych, słynna *Przedmowa* Czesława Miłosza do *Ocalenia* była formą *Dziadów*, odejściem w stronę życia i wyzwoleniem się spod władzy przeszłości. Zarówno niepokój Różewicza wobec pamięci i niepamięci umarłych, jak i gest ocalenia Miłosza przywoływały wyraźną granicę pomiędzy porządkami życia i śmierci.

U Rymkiewicza jest całkowicie inaczej. Jej zniesienie pokazuje, że właściwie nie ma uzasadnienia dla radykalnego podziału, że „ty” to także „ja”, a żywi i zmarli nie różnią się drastycznie swoją kondycją. W zwyczajowej formule, wywodzącej się z łacińskich inskrypcji: „ziemia niech ci lekką będzie” zapisane jest przecież przekonanie o dotykowej wrażliwości, którą zachowuje ciało po śmierci<sup>26</sup>. Z kolei sformułowanie: „a ciebie już nie będzie”, prognozujące powszechność zanikania zarówno postaci fizycznej, jak i formy pamięciowej, w tym samym stopniu dotyczy również mówiącego podmiotu i dokonuje się z perspektywy uznania wspólnego, „braterskiego” losu.

Poszerzenie granic komunikacyjnych poza próg życia i śmierci zyskuje swą kontynuację w wierszu: \*\*\* inc. „Zapytaj o to zmarłych...”. Tu wyznanie absolutnej niepewności poznawczej i bezradności wobec doświadczenia śmierci skłania mówiącego do zakreślenia projektu transgresyjnej rozmowy. Swoistym powodem jej podjęcia staje się przekonanie o wzajemnym przenikaniu się światów:

---

26 Por. Ph. ARIÈS: *Człowiek i śmierć*. Przeł. E. BĄKOWSKA. Warszawa 1992, s. 348.

Zapytaj o to zmarłych pokąd twój chleb jedzą  
Zapytaj o to zmarłych oni ci powiedzą

Zapytaj o to zmarłych pokąd jeszcze żyją  
Pokąd w twojej łazience jeszcze oczy myją

Pokąd jeszcze gazetę z rąk ci wyrywają  
Zapytaj o to zmarłych pokąd cię poznają

Pokąd z twojej lodówki wódkę ci wyjmują  
Zapytaj o to zmarłych pokąd cię pojmują

[...]

Zapytaj o to zmarłych kiedy przyjdą nocą  
Zapytaj o to zmarłych ale nie wiesz o co

\*\*\* inc. „Zapytaj o to zmarłych...”; TR, s. 7

Przedmiot pytania pozostaje tak samo niedopowiedziany, jak tytułowy problem *Thema regium*. Nienazywalne osnute jest zasłoną całkowitej niewiedzy. Uporczywej powtarzalności formuły „zapytaj o to zmarłych” towarzyszy irytująca niejasność. Jedynie pewny jest adres naruszający dość powszechne przekonanie, że zmarli niczego już nam nie powiedzą. „To”, będące obsesją żywych, pozostaje we władzy ich ostatecznego doświadczenia. A jednak wiersz buduje przestrzeń wzajemnego kontaktu, przekonuje o obecności i aktywności umarłych w obszarze codziennego życia, projektuje zaświaty w sąsiedztwie najzwyczajniejszych ludzkich działań. Ostateczna niewiedza („ale nie wiesz o co”) nakłada na pośmiertne bytowanie zmarłych wymiar codzienności, karmi ich chlebem powszednim i codzienną gazetą. Zrównanie tego, co przed i za egzystencjalnym progiem, z żelaznym przekonaniem o pełnej kontynuacji narzuca istnieniu po śmierci terminalność, zakłada niemożność wyzwolenia się spod władzy czasu. W tej sytuacji ramy projektowanej rozmowy określają słowa: „pokąd” i „jeszcze”, naznaczone melancholijnym przecuciem straty.

Powszednie obcowanie ze zmarłymi ma zatem dwa aspekty. Pierwszy z nich wiąże się ze stałym naruszaniem granic prywatno-



ści, rodzajem towarzyszenia ekspansywnego, by nie rzec: agresywnego. Zagrożenie wdziera się poza barierę zaimka dzierżawczego: „twój chleb jedzą”, „z twojej lodówki wódkę ci wyjmują”, „za ciebie twoje wiersze piszą”. Trwa nieustanna przepychanka na terenie zaimkowego przeciwstawienia: ty – oni, rzecz dotyczy próby zachowania osobowej integralności. Sytuacja ma wszakże i drugą stronę. To natrętne towarzystwo jest zagrożone nieistnieniem, jego obecność ma ograniczenia czasowe, i dlatego jawi się jako jedyna szansa, naznaczona stratą możliwość poznawczej komunikacji, nadzieja na rozjaśnienie zagrobowego mroku. Tragiczny wymiar wypełnionej niesamowitością codzienności sprawia, że lekcja umarłych staje się niemożliwa, bo niewyobrażalna, niknie za zasłoną wskazań: „to” i „co”, wygasa już na poziomie pytania, którego nie sposób sformułować.

Jednak owo pytanie kierowane poza granice śmierci w *Thema regium* nie milknie. „Bo śmierć co jest ja nie wiem Spytaj się Platona” – formułuje naczelny problem tomu ubrany w jezuickie szaty podmiot wiersza *Ksiądz Baka do trupa* (TR, s. 9), dość zaskakująco umieszczając starożytnego orędownika idei pośród dociekań zanurzonych w cielesności. Szybko wszak się wyjaśni, że legitymacją do udzielenia odpowiedzi nie jest znajomość idealnego świata, lecz osiągnięcie granic doświadczenia: „Niech powie Ten kto umrze rodzi się czy kona” (TR, s. 9). Zbudowana w wierszu komunikacyjna relacja przypomina znaną już z *Nekrologu* familiarną więź zawiązaną ponad progiem życia i śmierci i proponuje nader bezceremonialną formę kontaktu ze zmarłym:

I jakże ci tam trupie Czymże cię tam poją  
A te rany śmiertelne jakże tam się goją

I czymże cię tam karmią w co cię ubierają  
I co ci tam na fletach na altówkach grają

*Ksiądz Baka do trupa; TR, s. 9*

Tym sposobem tajemnica zaświatowych doznań ginie w potoku dosłowności, grozę skutecznie rozbraja codzienność realiów, potoczność konstrukcji i dosadność słów. Z perspektywy sarma-

ckiego duchownego życie pośmiertne dość nieoczekiwanie jawi się jako wypoczynkowy pobyt z zapewnioną opieką i dostępem do wszelkich rozrywek, obietnica całościowej rekonwalescencji po życiu pełnym trosk. Ciekawość pytającego nie zdoła opuścić pułapu doczesnej rzeczowości. Horyzont poznawczy zaświatowych zdarzeń ma charakter gromadzenia ciekawostek podróżniczych i wzorem niewiernego Tomasza (zobaczyć i dotknąć) podlega sprawdzeniu zmysłów:

A diabła czyś już widział A Chrystusa Pana  
A palec czyś tam włożył gdzie jest święta rana

Przygody ciała niewątpliwie wyznaczają wymiary pośmiertnej rzeczywistości. Cieleśna zachłanność jadła, napoju i uciech rzutowana w niebiańską przyszłość rysuje charakterystyczne wyobrażenie wiecznej szczęśliwości, hedonistyczny obraz niezmaconego troską używania:

A z tych Greczynek białych którąś już jebał  
A trup czy każdy chętny Uchylże mi nieba

A cóż to za raj? W jaskrawie nieortodoksyjnym marzeniu krążą się drogi chrześcijańskich i pozachrześcijańskich wyobrażeń. Przewrotna myśl o cielesnych rozkoszach wygląda na wyciągnięcie ostatecznych konsekwencji z obietnicy zmartwychwstania ciała. Skoro żyje ono poza progiem śmierci, to określają je nadal zmysłowe pragnienia. Drwina z chwalebnej czystości ciała odnowionego tyleż jest drastyczna, co prostoduszna. Z perspektywy doczesności jest ono poza możliwościami wyobraźni. Horyzont cielesności przeniesiony w zaświaty wypełnia je nie tylko intensywnością zmysłowych doznań, ale i myślą o konieczności rozpadu:

A kiedy ciało zgnije w co się przeistoczy  
Ale pośpiesz się trupie bo cię robak toczy

Zaświatowa idylla wbrew radosnym pozorom nie trwa bezterminowo, i ona dotknięta jest działaniem czasu. Pośpiech określa

i zrównuje ludzkie działania po obu stronach egzystencjalnej bariery. Jeśli jednak kondycja trupa jawi się jako godna zazdrości, to tylko z tego powodu, że nie dotyczy jej już lęk przed śmiercią:

A ty śmierć masz już za nic A ty sobie żyjesz  
I zimną wódkę szklanką do śniadania pijesz

Wiersz ten nie jest bowiem prostoduszną wizją zaświatów na miarę opętanej śmiercią i grzechem jezuickiego poety. W gruncie rzeczy mamy tu do czynienia ze stanowczym gestem odwrócenia egzystencjalnego porządku<sup>27</sup>. Życie w perspektywie śmierci, wypełnione świadomością jej zbliżającego się horyzontu, jest właściwie tylko rozciągniętym na jego całość konaniem. Od lęku i ograniczeń uwalnia natomiast jedynie przekroczenie jej progu, pozwalając na używanie życia pełną, lecz już martwą piersią. Jeśli więc czego trupowi zazdrościć, to tylko tego, że choć podległy niszczącej mocy czasu, ma tę śmiertelną traumę już za sobą.

## Horyzont ciała

Ekspansja cielesnych wyobrażeń w tomie *Thema regium* nie ogranicza się do przedstawienia niewinnych pośmiertnych ekscesów umarłych, których uporczywa obecność towarzyszy żywym w ich codziennych sytuacjach. Wydaje się również, że apetyt na życie, który niemal przybiera na sile po przekroczeniu śmiertelnej granicy, nie jest wyłącznie skutkiem dawnych, życiowych przyzwyczajzeń. Stosunek zmarłych do żywych niejednokrotnie określa bowiem monstrualny, spotworniały głód, wyznaczając drugą, pełną grozy stronę, projektowanej wcześniej bliskiej, braterskiej relacji. Współistnienie ze zmarłymi prowadzi do sytuacji zagrożonej inte-

---

27 Pisze M. WOŹNIAK-ŁABIENIEC: „W poezji Rymkiewicza bardzo często możemy bowiem odnaleźć utwory, w których [...] żywi naznaczeni są śmiercią, umierają jeszcze za życia. Śmierć jest nieustannym procesem rozkładu, który zaczyna się już w momencie narodzin”. EADEM: *Klasyk i metafizyka. O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*. Kraków 2002, s. 233.

gralności, której makabrycznym obrazowym ekwiwalentem staje się mroczna wizja pożerania wnętrzości:

Chce mnie boleć ale jeszcze się nie dają  
Z mego gardła z mojej trzustki chce się najeść

Chce się najeść chce się napić z mego ciała  
Ślepe głuche ten grzyb czarny ta pleśń biała

Chce się karmić moją śliną i wątroba  
Chce być we mnie ale nie mną ale sobą

Chce mi zabrać moje palce moje oczy  
Ile nocy ile lat to już mnie toczy

*Schubert; TR, s. 30*

Trudno łudzić się jednoznacznie pogodną wizją wspólnoty losu i odczuwania po dwóch stronach egzystencjalnego progu. Głęboko zakorzeniony w kulturze lęk przed zmarłym, nieznanym, bo ontologicznie innym, rozbija utopię ekumenicznej więzi silnym sygnałem ambiwalentnej ekspresji. W wierszu irracjonalna natura trwogi szuka kształtu w wyobrażeniach cielesnych, jakby ich fizyczna i dotykalna postać miała być sprawdzianem realności zagrożenia. Obawa o własną odrębność i integralność<sup>28</sup>, poddaną makabrycznej możliwości kanibalistycznej opresji, przywodzi na myśl metaforę sakrokanibalizmu z poetyckiego manifestu Rymkiewicza, lecz wersja, którą wiersz proponuje, zasadniczo odbiega od przypominanego tam obyczaju. Fenomen ciągłego odradzania się poezji obrazowo porównany do „pożerania ze wstrętem, ale i z wielką czcią, ciała zmarłego”, określał sytuację poety klasyka, który „jest więc czymś w rodzaju sakrokanibala: pragnie równocześnie zerwania i utrzymania więzi. Jeżeli można tak rzec, pożera przeszłość, by ją ocalić, by mogła ona stać się przyszłością”<sup>29</sup>.

---

28 O wierszu *Schubert* w kontekście doświadczenia odróżnicowania pisze A. KAŁUŻA: *Wola odróżnienia...*, s. 72–74.

29 J.M. RYMKIEWICZ: *Czym jest klasycyzm...*, s. 171–172.

O ile manifest podkreślał aktywność żywych w dążeniu do nadrzędnego wspólnotowego celu, o tyle z perspektywy wiersza w ambiwalentnej więzi, związanej ponad progiem śmierci, dominiuje agresja i destrukcyjna siła, przychodząca ze strony umarłych. Proces tworzenia, który w programowym wystąpieniu miał charakter mrocznego rytuału, w wierszu staje się nieporównanie bardziej dramatyczny, przybiera formę walki na śmierć i życie. Agon poety z duchami przodków, niewątpliwie zachęcający badacza do skorzystania z kategorii opisu rodem z teorii Harolda Blooma<sup>30</sup>, zatrzymuje uwagę nade wszystko na poziomie somatycznej metaforyki. Makabryczny fantazmat poświadcza śmiertelną samotność zmagania artysty, rejestruje ich dotkliwą udrękę. Pisanie nie jest zatem przystąpieniem do uczty, lecz wydaniem się na żer. To proceder nader niebezpieczny. Ewentualny sukces poety graniczy – jak się zdaje – z cudem, oznacza wyrwanie się ze szponów śmierci, odzyskanie siły, aktywności i obronę siebie:

Niech mnie boli niech się karci niech się naje  
Ja wiersz piszę tak jak Łazarz z grobu wstaje

Tak jak Łazarz z wiekiem trumny się mocuje  
Chce mnie popsuć ale ja się nie popsuję

Ja nakarmię ślepe głuche twoją pleśnią  
Moje usta moje płuca moje pieśni

*Schubert; TR, s. 30*

Mroczny fantazmat wzajemnego zjadania ciał drastycznie demonstrowuje ciemną i niebezpieczną stronę uwikłania artysty w przeszłość. Jednoznacznie optymistyczna wymowa klasycystycznego programu sztuki okazuje się niemożliwa do utrzymania. Wiersze *Thema regium* dramatycznie rzecz komplikują. Wygląda na to, że korzystając z dobrodziejstw czasu przeszłego, zawieramy tym samym rodzaj ponurego kontraktu, zobowiązującego nas do tego rodzaju wzajemności, który nie tylko ogranicza, ale i niesie

---

30 Na tę możliwość zwracają uwagę A. KAŁUŻA: *Wola odróżnienia...*, s. 70 oraz A. ŚWIEŚCIAK: *Melancholia w poezji...*, s. 66–67, 98–99.

z sobą zagrożenie. Przeszłość wchłania nas tak samo, jak my ją. Im bardziej pozwolimy jej wrócić, tym bardziej narażamy się na jej agresję. Spadkobiercę (a któż nim nie jest?) wiążą z czasem minionym potworne więzi. Jest zakładnikiem przeszłości, świadomym faktu, że nie można z niej czerpać bez obciążającej gotowości do ponoszenia kosztów.

Wydaje się jednak, że metaliteracki poziom rozterek, jakkolwiek trudny do przecenienia, nie jest jedynym terenem prowadzonej w wierszach walki. Intensywna somatyzacja lirycznego wywodu przekonuje, że w równym stopniu chodzi tu o coś bardziej pierwotnego, bliższego samej egzystencji. Jeśli bowiem przyjąć, że pod literacką zasłoną trwa niewzruszenie ukryte jądro egzystencjalnego niepokoju, a literatura w gruncie rzeczy to trop doświadczenia i prawdy egzystencji, okaże się wówczas, że agon żywych i umarłych dotyczy nie tylko miejsca w kulturze, ale również przestrzeni życia, nieustannie pochłanianego przez żarłoczną śmierć. Być we władzy umarłych, podlegać ich demonicznej mocy oprócz wykładni artystycznej ma też trudny do objaśnienia sens metafizyczny, wyłaniający się spoza przedstawień „ja” ograbionego, pożartego, spustoszonego. To śmierć przecież lęgnie się w samym środku żywego jeszcze ciała, to ona pożera je od wewnątrz, skazując na życie-konanie. Tanatologiczny koszmar nie pozwala na jej oswojenie, lecz przypomina o nieusuwalnej tragiczności, której nie zdoła zaleczyć wizja Wiecznego Teraz, utopia ładu ani żadna inna iluzja pociechy. Agresja śmierci stawia zatem pod znakiem zapytania projektowaną możliwość wspólnoty żywych i umarłych. Z tej perspektywy ich wzajemna relacja jawi się raczej jako przestrzeń wyobcowania i samotnej walki.

Splecione z sobą porządki literatury i egzystencji w szczególnie sposób łączą się w utworze niezwykle konsekwentnie realizującym analogię słowa i ciała:

Moje słowa są cielesne Mają łokcie usta  
Są porośnięte skórą Płynię przez nie krew

Sączy się przez nie ślina Warczą w nich gruczoły  
Zimne powietrze syczy w płucach moich słów

Mają wątrobę nerki O kręgosłup bije  
 Włochaty mięsień czarne serce słów

\*\*\* inc. „Moje słowa są cielesne...”; TR, s. 8

Inicjalna diagnoza nawiązuje oczywiście do biblijnej koncepcji słowa wcielonego<sup>31</sup>, realizuje ją jednak w sposób demonstracyjnie dosłowny, wykorzystując koncept do drobiazgowej rejestracji eksponowanej ponad miarę cielesności. Pierwsze miejsce w wierszu przypada niewątpliwie ciału, które całkowicie zasłania i oddala poziom znaczenia słów czy wyrażanych przez nie idei. Maksymalna bliskość sfery kulturowej i egzystencjalnej<sup>32</sup> w tym konkretnym przypadku łączy się z gestem marginalizacji kultury.

Wielowiekowa tradycja topiczna związana z symbolizacją książek<sup>33</sup> najczęściej wykorzystywała projektowane przez nią analogie jako zachętę do interpretacji księgi natury lub czytania zapisu ludzkiego ciała. Każdorazowo chodziło o dotarcie do ukrytego za naocznością znaków przekazu. W wierszu Rymkiewicza jest zgoła inaczej. Ekspansywna manifestacja cielesności tak dalece pochłania naszą uwagę, że nie pytamy już ani o znaczenie, ani o przeznaczenie słów. Sprawą najwyższej wagi staje się za to ich przynależność. „Moje słowa”, będące przedmiotem konceptualnego opisu, łączą się ze stanowczą postawą egzystencjalną. Pod wpływem ich charakterystyki gotowi jesteśmy zapomnieć o intertekstualnym charakterze literatury, nie chcemy wierzyć w owe głosy, idące przez pokolenia. „Moje słowa są cielesne...” to nade wszystko

31 O kategorii „słowa wcielonego” w odniesieniu do wierszy Jarosława Marka Rymkiewicza piszą między innymi D. PAWELEC: *Pomnik czy wiersz?* W: IDEM: *Od kołysanki do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich*. Katowice 2006, s. 140, 146 oraz K. KAISER: „Gdybym mógł cię opisać...”. *O śmiertelności języka w „Moim dziele pośmiertnym” Jarosława Marka Rymkiewicza*. W: *Zamieranie. Interpretacje*. Red. G. OLSZAŃSKI, D. PAWELEC. Katowice 2007, s. 122.

32 Wątek ten mocno akcentuje w swej pracy A. POPRAWA: *Kultura i egzystencja...*, s. 85–86. Przywołując między innymi interesujący nas wiersz, autor książki stawia następującą diagnozę: „Zbliżenie to oznacza nierozzerwalność obu sfer, kulturowej i egzystencjalnej. Ciało jest tutaj ukazywane w momencie rozkładu, co implikuje również destrukcję kultury”. Ibidem, s. 86.

33 Por. E.R. CURTIUS: *Książka jako symbol*. W: IDEM: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. i oprac. A. BOROWSKI. Kraków 1997, s. 309–357.

deklaracja osamotnionej jednostkowości, której gwarantem staje się doświadczenie płynące z głębi trzewi. Świadeństwo ciała, ekspresja fizjologii i fizyczne cierpienie, które stoi za powstaniem słów, z wielką mocą przemawia za prawdą egzystencji, a przeciw literackości. Od spokoju i trwania litery słowa z wiersza Rymkiewicza oddala wielokroć podkreślany ich związek z głosem:

Sący się przez nie ślina Warczą w nich gruczoły  
Zimne powietrze syczy w płucach moich słów

Radykalna somatyzacja słów intensyfikuje ich artykulacyjny charakter, przywołuje wprawdzie na pomoc usta, język, dźwięki czy krtani, lecz porusza do działania całość niedoskonałej maszyny ciała. Pulsujący życiem głos jest dowodem jednostkowego istnienia, „ja” istnieje w artykulacji<sup>34</sup>, jak ona uwikłane z jednej strony w fizjologiczne procesy cielesnego wnętrza i naskórkowej zewnętrzności, z drugiej natomiast boleśnie określone przez terminalne ograniczenie. O ile pismu przynależy cecha trwania, o tyle słowa wydobywające się z krtani charakteryzuje znikoma krótkotrwałość. Jeśli zapis zasadnie podejrzewamy o ukryte w nim znaczenie, to głos znacznie lepiej pełni funkcję bezpośredniej ekspresji niepewnej jakiegokolwiek sensu egzystencji. W słowach z wiersza Rymkiewicza odbija się z wielką precyzją śmiertelność ciała i naturalna bezpośredniość tego związku dominuje – jak się zdaje – nad literackością konceptu. Cieleśność słowa oznacza tu nie tyle jego ożywienie, ile przypisaną życiu intensywność umierania:

Gruczoły produkują białą słodką pleśń  
Rak składa czarne jaja w kręgosłupie słów

Nerwy gniją osobno Przysadka osobno  
Wątroba słów odmawia słowom posłuszeństwa

Pęka im serce i z otwartej krtani  
Płynie spieniony potok ślina krew i flegma

---

34 Por. rozważania na temat artykulacji Kartezjańskiego *ego* w książce Jean-Luca NANCY: *Corpus*. Przeł. M. KWIETNIEWSKA. Gdańsk 2002, s. 25.



Cała dotkliwa i niewyraźna prawda egzystencji: charkot konania, skowyt bólu, spieniony, bezsensowny krwotok gwałtownie upływającego życia.

Pisze Jean-Luc Nancy:

Ciało jest tym, co jest w egzystencji. **Czyż można bardziej serio podejść do sprawy śmierci? Jak ująć w słowach, że egzystencja nie jest „dla” śmierci, ale że „śmierć” jest ciałem, co stanowi zasadniczą różnicę.** Nie ma „śmierci w ogóle”, tzn. śmierci na podobieństwo jakiejś istoty, do której wiodłoby nasze przeznaczenie – jest ciało, śmiertelne przestrzennienie ciała, które zapisuje, że egzystencji nie przysługuje istota (ani nawet „śmierć”) – ona jedynie wykracza poza siebie. Przez całe swoje życie ciało jest również ciałem martwym, ciałem zmarłego, którym jestem żyjąc. Martwy czy żywy – ani martwy, ani żywy – jestem otwarciem, grobem lub ustami; grobem w ustach, ustami w grobie<sup>35</sup>.

Rymkiewiczowski powrót do ciała to zwrot w stronę egzystencji, wobec której kultura jest całkowicie bezradna. Analogia między jej porządkiem i wymiarami życia, którą żywi się literatura, w gruncie rzeczy jest pozorna, bo pomiędzy tymi dwoma sferami nie może być równowagi. Dramat ciała, samotność bólu, rozpacz, której nie uniosą słowa, demaskują ograniczenia kultury, a jej zasięg określa w najlepszym wypadku „papierowa nieśmiertelność”<sup>36</sup>. W *Thema regium* niewątpliwie znajdziemy miejsca, w których gmach klasycyzmu chwieje się i to niekoniecznie za sprawą efektownego ostrza „śmiertelnej przekory”<sup>37</sup>. W równym stopniu zagraża mu śmiertelna powaga Jarosława Marka Rymkiewicza. „Czyż można bardziej serio podejść do sprawy śmierci?”

---

<sup>35</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>36</sup> Przeciwwstawieniem cielesnego życia i papierowej nieśmiertelności posługuje się A. NAWARECKI w: Mały Mickiewicz. Studia mikrologiczne. Katowice 2003, s. 39.

<sup>37</sup> Por. tytuł rozprawy A. NAWARECKIEGO: *Śmiertelna przekora Jarosława Marka Rymkiewicza*. W: IDEM: Czarny karnawał..., s. 323–351.

Wiersz o cielesności słów wychodzi naprzeciw poszukującej refleksji Jean-Luca Nancy'ego. Zapisuje „śmiertelne przestrzenienie ciała”, katalog organów i uszkodzeń, rejestr obszarów postępującej degradacji, który nie pozostawia wątpliwości co do tego, że „przez całe swoje życie ciało jest również ciałem martwym”. „Spieniony potok” z „otwartej krtani” tyleż jest ekspresją egzystencji, co zapowiedzią płynności trupa<sup>38</sup>. Pomiedzy ustami a grobem różnica jest doprawdy znikoma. Zwłaszcza, że zarówno w mroku otwartego ciała, jak i w ciemności grobu czyha żarłoczna śmierć.

Jednym z dowodów jej obecności w najgłębszych cielesnych zakamarkach jest niejednokrotnie wskazywana w wierszach zamiana krwi w piasek, ponury ludzki awers cudu eucharystycznego, podstępne uderzenie w samą symboliczną istotę życia:

Serce pompuje piasek w suche żyły słów

\*\*\* inc. „Moje słowa są cielesne...”; TR, s. 8

A żyły kto otworzy to z nich piasek chlusta

*Lament księdza Baki; TR, s. 11*

Przesypujące się w żyłach ziarnka upodobniają ciało ludzkie do klepsydry – przestrzennego wyobrażenia czasu, zapisując jego śmiertelną obecność w owej „przestrzenniejącej” cielesności, która niweluje różnicę między wnętrzem i zewnątrzem, między mroczną prawdą trzewi i piachem, zasypującym grób. Powiedzenie „pójść do piachu” nie znajduje tu zastosowania, bo piach zawczasu zadołmowił się w ciele, które – wie to zarówno Rymkiewicz, jak i Nancy – jest przecież grobem.

W poetyckiej książce Rymkiewicza znajdziemy wiele potwierdzeń rozpoznania, że śmierć nie określa przeznaczenia, do którego zmierza życie człowieka. Czasowa linearność ludzkiej historii niknie w znamiennej kondensacji, komunikującej równoczesność życia i umierania:

---

38 Na temat płynności trupa w poezji J.M. RYMKIEWICZA w kontekście teorii wstrętu pisze A. ŚWIEŚCIAK: *Melancholia w poezji...*, s. 78–81.

To jak jest Ledwie pisnę ledwie zaświergoczę  
A już Lewiatan prycha i do drzwi łomocze

A ledwie co zakwilę ledwie co wykrztuszę  
A już za włosy diabeł ciągnie ze mnie duszę

Ledwie w co się odzieję już na tyłku dziura  
I w strzępach leci ze mnie zapleśniała skóra

*Lament księdza Baki; TR, s. 11*

Świat przedstawiony wiersza rozpisany między biegunami: „ledwie” i „już” wypełniony jest napięciem, lecz pozbawiony temporalności. To, co przedtem, i to, co potem, sąsiadują z sobą, zanika jakikolwiek dystans i statyczne uporządkowanie przestrzenne bierze górę nad płynnością czasu. „Śmiertelne przestrzennienie ciała” tym bardziej staje się widoczne w wierszu rejestrującym jednoczesność życiowych procesów i grobowych perypetii gnijącego trupa:

Włosy jeszcze żyją  
Zęby już nie żyją  
Pięty gniją w glinie  
Palce rosę piją

Jedno ucho w pleśni  
Drugie ucho słucha  
Co w umarłej krtani  
Brzęczy byle mucha

Ledwie żywe usta  
Może coś zanuć  
Jeśli się rozerwie  
Ledwie zmarłe płuco

Patrzy prawe oko  
Na to lewe w próchnie  
I na poły żyje

## A na poły cuchnie

\*\*\* inc. „Włosy jeszcze żyją...”;

TR, s. 42

I tym razem paradoksalna równoczesność „jeszcze” i „już” może sugerować, że czasu nie ma. Śmierć nie czeka na człowieka u kresu jego historii, lecz wypełnia jego ciało, powodując nierozstrzygalne wątpliwości. Żywy czy martwy? Ani żywy, ani martwy? Procesualność usuwają w cień groteskowe próby miar i wahania wagi: „I na poły żyje / A na poły cuchnie”; „Jedna ćwierć do życia / Ale trzy do śmierci”, w których usłyszeć można echa Leśmianowskie. Obraz ciała, poddanego enumeracyjnemu rozczłonkowaniu, wypełnia przestrzeń między symboliczną prawą i lewą stroną, między życiem i śmiercią. Silnie eksponowana przestrzenność przedstawienia sprawia wrażenie szczególnie eufemizmu, zasłania przemijanie iluzją trwania, zatrzymuje obraz życia niepełnego, lecz i śmierci nieostatecznej, przystaje na krok przed przepaścią.

Dwoista natura bohatera wierszy pozwala mu na przemieszczanie się pomiędzy dwoma obszarami, dopuszcza trwanie w pozbawionym symetrii zawieszeniu między „tu” i „tam”:

Już tam jestem a tu jeszcze bywam  
Już się śmierci istnieniem nazywam

Już tam jestem już z tamtej strony  
Już śmiertelnie przeznaczony

\*\*\* inc. „Już tam jestem...”; TR, s. 44

Od radykalnej śmierci chroni język, którego uporczywa ruchliwość nie tylko zaświadcza o niezerwanych więzach z życiem, lecz – co więcej – rozpaczliwie próbuje podtrzymać konstrukcję wartościowego porządku świata:

Już tam krtań mi w próchnie próchnieje  
Ale język ma jeszcze nadzieję

Bo choć stamtąd zgrzytam i płaczę  
To tu język się w ustach kołacze

I choć noga choć ręka tam gnije  
To mój język z obłoków mi pije

I choć stygnie choć krzepnie mi ślina  
To tu jeszcze w imię Ojca i Syna

\*\*\* inc. „Już tam jestem...”; TR, s. 44

Nieoczekiwanie język – jak się okazuje – najbardziej witalna częśćka w pejzażu ludzkiego ciała pretenduje do uczestnictwa w porządku zupełnie innym niż ten, który rozstrzyga o zawieszonym w czasie gniciu i próchnieniu. Chwyta się nadziei, smakuje wieczną strawę obłoków, klepie urwany fragment modlitwy. Wygląda na to, że próbuje przekraczać horyzont ciała, choć robi to w sobie właściwy nieporadny i pokraczny sposób: „To tu język się w ustach kołacze”, „ja tu jeszcze językiem mielę”, „pokąd język w ustach się wierci”. Zanurzony w cielesnych procesach może niepewnie przeczuwać istnienie innego wymiaru, lecz nie zdoła go wypowiedzieć, mając do dyspozycji słowa zawsze cielesne, uwikłane w życie-umieranie, przypisane egzystencji, zawsze poza zasięgiem sensu. Trudno w końcu przypuszczać, by nieznane, które rozciąga się poza granicami ludzkiego doświadczenia – Bóg czy niebyt – mogło zmieścić się w regułach ludzkiego języka<sup>39</sup>.

---

39 W napisanym kilkanaście lat później eseju Jarosława Marka RYMKIEWICZA czytamy: „Co to byłby za Bóg, taki Bóg, którego moglibyśmy ograniczyć za pomocą używanego przez nas języka? Trzeba więc dopuścić, że w innym (niż znany nam tutaj) porządku czy sposobie istnienia da się (ewentualnie) powiedzieć i pojąć coś w rodzaju: niebyt jest. [...] Można więc – i trzeba – dopuścić myśl o Bogu, który, nie będąc ograniczony przez język, w jakiś sposób mówi te niepojmowalne (i tu dla nas nic nie znaczące) słowa: niebyt jest”. IDEM: *Przez zwierciadło*. Kraków 2003, s. 20–21.

## Potrzeba metafizyki

Ciemna zasłona słów oddziela nas od metafizycznej tajemnicy. „Moje słowa są cielesne...” – rozpoznana przez Rymkiewicza natura języka sprawia, że przynależy on do tej opowieści, której możliwości wyznaczają perypetie ludzkiego ciała. Historia jego życia, umierania i rozpadu, poddana znamiennej kondensacji, stawiającej pod znakiem zapytania linearność czasu, jest dla *Thema regium* absolutnie kluczowa. Cielesność wyobrażeń panuje tu niepodzielnie, projektuje wyobrażenia zaświatów, dominuje w szyfrach uzurpujących sobie prawo do przejmująco nieporadnych przedstawień Boga. Literacki kostium sarmackiego jezuity, którego – jak przekONUje Aleksander Nawarecki – „aura, tematyka, a nawet słownictwo promieniują na całość zbioru”<sup>40</sup>, nie tyle służy tu parodii czy innym zabawom literackim, ile jest dowodem przenikliwie świadomej, wolnej od intelektualnych złudzeń, rezygnacji. Zgoda na autorytet Baki w kwestii zagadnień metafizycznych to szczere do bólu świadectwo absolutnej wyobraźniowej i językowej bezradności. Cóż pozostaje, skoro Bóg, śmierć i diabeł skutecznie unikają nawet najbardziej przemyślnych siideł intelektu?

Maska naiwności, podsuwająca prostoduszne analogie, jaskrawo pokazuje ograniczenia uwikłanych w cielesność możliwości pojmowania i wysławiania. Oto człowiek, zachęcony literą Pisma do wzajemności, zamyka w słowach Boga stworzonego na ludzki obraz i podobieństwo:

Ten wiersz Panie Boże  
Tobie przypisuję  
Popatrz Panie Boże  
Jak ja ci się psuję

Psują mi się włosy  
Psują mi się pięty  
Gnije dziesięć palców  
Každy z nich jest święty

---

40 A. NAWARECKI: *Czarny karnawał...*, s. 330.

[...]

Mógłbyś się zlitować  
Lecz się nie zlitujesz  
Bo jak słowa w krtani  
Tak ty mi się psujesz

Gnije dziesięć palców  
Który byłeś święty  
Psują ci się łokcie  
Włosy chmury pięty

[...]

Psujemy się obaj  
Mój ty Panie Boże  
Nie ma tego słowa  
Nic już nie pomoże

\*\*\* inc. „Ten wiersz

Panie Boże”; TR, s. 16–17

Tajemnica Boga i człowieka wpisana w przejrzysty model, zamknięta w jednoznaczny równaniu, objaśniona z prostotą absolutnej symetrii, umożliwia relację pełną empatii i zrozumienia. To jedyna pociecha w pozbawionym wszelkiej nadziei rozpoznaniu wspólnego losu. Język wiersza, który w jednostajnym stukocie rytmu „wierci się”, „miele”, „kołacze”, unieważnia jakiegokolwiek różnice między Bogiem i człowiekiem, modlitwą i bluźnierstwem, wiarą i zwątpieniem, współodczuwaniem i skargą. Czy rzeczywiście „Bóg – nim ujrzymy Go twarzą w twarz – objawia się nam w zagadce, a to znaczy w domysłach, mniemaniach, wróżbach i sprzecznościach naszego języka”<sup>41</sup>? W tej zagadce, która etymologicznie musi mieć coś wspólnego z gadaniem i tym wszystkim, co z nim się wiąże<sup>42</sup>?

41 J.M. RYMKIEWICZ: *Przez zwierciadło...*, s. 55. Przytoczone słowa są oczywiście fragmentem komentarza do *Pierwszego Listu św. Pawła do Koryntian*.

42 Por. etymologiczne rozważania na temat zagadki w: J.M. RYMKIEWICZ: *Przez zwierciadło...*, s. 54–55.

Niewątpliwie początkiem zapisanego w wierszu wyobrażenia Boga jest „słowo w krtani”, w każdym calu uwikłane w cielesność:

Bo jak słowa w krtani  
Tak ty mi się psujesz

Cielesne słowo określa miarę ludzkiego poznania. Nic dziwnego, że zobaczony z tej perspektywy Bóg „psuje się” z precyzją określoną prawem niewzruszonej analogii, jak słowo, jak ciało. Co gorsza, w ludzkim horyzoncie nie pojawia się inne słowo, które mogłoby gniciu zaradzić:

Nie ma tego słowa  
Nic już nie pomoże

Cielesność języka i przedstawienia strąca Boga z nieba na ziemię w każdym możliwym sensie:

Gniją Boże żebra  
Gniją Boże usta  
Toczy się po grobach  
Twoja czaszka pusta

Upadek Boga, którego nikły ślad dawnej wielkości przecho-  
wuje wierna ortografia, jest doprawdy przerażający. Dotknięcie  
ziemi dokonuje się w sposób skazujący na z wielokrotniony kon-  
takt z śmiercią w każdej postaci (gnicie, groby, czaszka, pustka).  
Toczące się słowa puszczają w ruch udręczoną Bożą czaszkę. Hory-  
zont ciała projektuje ostateczne konsekwencje, rozpoznanej przez  
filozofię, śmierci Boga.

Niewątpliwie – jak pisze Jean-Luc Nancy – „Ciało jest siłą  
ciężkości”<sup>43</sup> i jako takie skazane jest na upadek.

Strącone z wysokości – przez Wysokości same – w zmy-  
słowe zafałszowanie, w zło grzechu, zostało niechybnie  
przeznaczone nieszczęściu – ciało **katastrofalne**: zaćmie-

---

43 J.-L. NANCY: *Corpus...*, s. 10.



nie i zimny deszcz ciał niebieskich. Czyżbyśmy wymyślili  
niebo tylko po to, aby ciała mogły być z niego zrzucone?<sup>44</sup>

Czyżby za konsekwencją analogii kryła się ludzka chęć odwetu za strącone z wysokości ciała? Wyobrażenie Boga zamknięte w cielesnym języku popada „w zmysłowe zafałszowanie” i nie uniknie nieszczęścia. Boża czaszka na ludzkich grobach toczy się niczym zagubiony meteoryt. Jak udało się pomyśleć niebo w przypisanym ciału języku? Czy rzeczywiście tylko po to, by umożliwić i uzasadnić upadek?

Bóg, nim ujrzymy Go twarzą w twarz, jawi się w domysłach, mniemaniach i sprzecznościach naszego języka. Baka, Paweł z Tarsu, Rymkiewicz, Nancy – jak wielu innych – na swój sposób próbują przejrzeć istotę ciała, fundującą podstawy ludzkiego języka i... mnożą zagadki.

W *Thema regium* uporczywie powracający temat Boga trwa zamknięty w ponawianych konstrukcjach cielesnych analogii. W *Męczeństwie księdza Baki* bohater wiersza mierzy się z pasywną rolą, za wzór biorąc przekaz ewangelicznego świadectwa:

Już zebra różgą sieką już ja goły stoję  
Szydzą ze mnie Tyś król jest Gdzie królestwo twoje

I już koronę z cierni kładą mi na głowę  
I już wbijają w stopy gwoździe trzyciałowe

*Męczeństwo księdza Baki; TR, s. 14*

Historia męki Boga noszącego ciało funduje nadbudowaną nad nią palimpsestowo akcją liryczną, której reguły określa zarówno wierność odbicia, jak i trywialność zniekształcenia. Pogardliwy ton: „Śmierć Żydowin”, dosadność: „ja goły”, obscenicznosc: „Błyska się Diabeł w piekle z tronu wstał i pierdzi” ciągną nad ponowną wersją świętej opowieści i ciągną ją w dół, w rejony ludzkiego upadku. Jej metafizyczny wymiar ginie w piekielnych czeluściach, wypełnionych fizjologiczną demonstracją trywialnej cielesności, lecz wbrew karnawałowej tradycji, z której zapewne obraz ten się

---

<sup>44</sup> Ibidem.

wywodzi, nie niesie on z sobą terapeutycznej wartości oczyszczającego śmiechu. Ciało w wierszu Rymkiewicza nie zazna bowiem ani uwznioślenia za sprawą Boskiej paraleli, ani ożywczych mocy karnawałowych sztuczek. To ciało katastrofalne, „przeznaczone nieszczęściu”, któremu przypisano scenariusz najczarniejszy z możliwych, bo odbierający nadzieję na przekroczenie cielesnych granic. Analogia między Chrystusem a księdzem Baką z wiersza w kluczowym momencie znacząco się odkształca:

I głazu co mnie gniecie Anioł nie odwali  
I ci co mnie pilnują to nie będą spali

Jam nie Chrystus Więc za co Po toś cierpiał rany  
Żebym ja był do krzyża co dzień przybijany

Zmodyfikowana historia opowiada o męce bez zmartwychwstania. O życiu-konaniu bez nadziei, o ciemności zwątpienia, o samotności ostatecznego opuszczenia. Pasja księdza Baki jest bezsensowna, bo nie dopuszcza możliwości powstania z martwych, po ludzku przewidując splot niesprzyjających okoliczności. Bluźnierstwo wiersza – jak każde prawdziwe bluźnierstwo – płynie ze spotkania z *sacrum*<sup>45</sup>, które wszakże okazuje się dla jego podmiotu zgola niefortunne. Baka zna Boski scenariusz, nie wątpi w mękę, śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa, lecz nie zdoła odnieść ewangelicznego przekazu do siebie. Ta wersja zdarzeń go nie dotyczy, choć można wnioskować z tonu finalnej skargi, że dotyka (jakże cieleśnie!) do żywego. Bohater wiersza uwięziony w siłach przeznaczonych ciała doświadczeń i motywowanych nim wyobrażeń, nie uniesie ciężaru Dobrej Nowiny, wzywającej do przekroczenia progu bólu i gnijącej materii.

---

45 Pisze Zbigniew MIKOŁEJKO: „[...] prawdziwe bluźnierstwo wymaga wprawie głębokiego, autentycznego spotkania z *sacrum*. Głębokiej, autentycznej z nim szarpaniny, rozrachunku z jego grozą i fascynacją. I dopiero wtedy stanowić może jego rzeczywiste odwrócenie, jego rzeczywistą profanację i rzeczywiste czarne zwierciadło czy świadectwo (albo, jak kto woli, kontrświadectwo)”. IDEM: *W świecie wszechmogącym. O przemocy, śmierci i Bogu*. Warszawa 2009, s. 332.

Symboliczna scena wiersza przywołuje tradycyjny model psychomachii, z jej głównymi metafizycznymi antagonistami, Diabłem i Aniołem, lecz oczekiwana walka o duszę utknie na manowcach materialnych ograniczeń. Wszystko rozegra się na poziomie ciała. Nic dziwnego, że sam środek wiersza przypada Diabłu, księciu tego świata, sprzymierzonemu z wszystkimi jego ciemnymi sprawami, próżną chwałą i brudną stroną cielesnej natury. O ileż trudniej pomyśleć niebo w języku wspartym na materialnych podstawach zmysłowego doświadczenia. Jego istnienie wisi w gruncie rzeczy na włosku: „A niebo czy się podrze jak zetlała strona”? Czy to skojarzenie z zasłoną świątyni przedartą na pół w chwili śmierci Chrystusa, które przypominając moment największego triumfu śmierci, projektuje także chwilę największego zwątpienia? I czy pod jego wpływem Anioł, tak mocno osadzony w materii, że pozostała mu jedynie rola nadludzkiego osiłka, odstąpił od możliwości przewidzianej w Boskim planie?

Odpowiedzią na opowieść o męce i zmartwychwstaniu Chrystusa jest kontrświadectwo Baki z wiersza Rymkiewicza, płynące z głębi doświadczenia bólu i ze zwątpienia we wszystko, co poza cielesność doświadczeń wykracza, prawdziwie czarne zwierciadło Boskiej historii, efekt autentycznej szarpaniny z *sacrum*. Podobnie z pozycji doświadczenia pisze młodziutki Emil Cioran, domagając się korekty chrześcijańskiej koncepcji cierpienia:

Mówić o drodze cierpienia jako drodze miłości oznacza nic nie wiedzieć o tkwiącym w cierpieniu pierwiastku diabelskim. Po drabinie cierpienia nie wspinasz się, lecz schodzisz w dół. Nie jest to drabina do nieba, ale do piekła<sup>46</sup>.

Nie ma powodu, by skargi Baki na codzienność bólu nie potraktować śmiertelnie poważnie. Mimo językowych okoliczności, aktywnie zaangażowanych w akcję łagodzenia patosu, w pretenzji do Boga formułowanej z samego środka cielesnej natury usłyszeć można dalekie echo najczarniejszej chwili Chrystusowej męki i przerażających w ustach Bożego Syna słów: „Czemuś mnie

---

<sup>46</sup> E. CIORAN: *Na szczytach rozpacz*. Przeł. I. KANIA. Warszawa 2007, s. 229.

opuścić". Doświadczenie człowieka zatrzymuje się na zdarzeniach Wielkiego Piątku, to, co później nastąpi, przechodzi ludzkie pojęcie. Z perspektywy ciała zarówno cierpienie, jak i śmierć są skandalem, ich tajemnica pozostaje zakryta.

Świadectwo Baki płynie z jego somatycznej kondycji, jest rozpaczliwym aktem wierności egzystencji, upomnieniem się o ludzki porządek doświadczenia. Tajemnica odkupienia przychodzi – jak wiadomo – z innego wymiaru i nie przystaje do rzeczywistości empirycznych sprawdzeń. W niej przejmująco realne jest tylko uporczywie powracające cierpienie. Pytanie Baki: „A ile razy umrze kto co dzień umiera” waży się na bezbożną licytację Bożej męki. W codziennym ludzkim doświadczeniu śmierć Jezusa z Nazaretu niczego nie zmienia. Pretensja z wiersza: „[...] Po toś cierpiał rany / Żebym ja był do krzyża co dzień przybijany” spotyka się z eseiistycznym głosem współczesnego filozofa religii:

Ból nas nadal osacza, nadal idziemy ku czarnej studni zgonu, nadal zło szaleje na świecie. Nawet w najpiękniejszych z naszych Arkadii, nawet w najbardziej różowym z naszych snów. [...] Dramat nasz polega i na tym jeszcze – może na tym przede wszystkim – że nie możemy zaznać bezbolesności, stając się po prostu bezbożnymi<sup>47</sup>.

Cielesna kondycja człowieka pozostaje niezależna od jego światopoglądowych wyborów. Ciało świętego i bezbożnika czuje to samo. Od bólu nie uchroni ani przyjęcie cierpienia, ani bunt przeciw niemu. Postać Baki z wiersza Rymkiewicza łączy te dwa aspekty: wiarę z niewiarą, naśladowanie Chrystusa z pretensją do niego, przypomina o paradoksalnej sytuacji człowieka wobec Boga, której nie sposób uniknąć. Po latach zanotuje Jarosław Marek Rymkiewicz w przywoływanym już eseju:

Kto wychował się w kulturze judeochrześcijańskiej i kto włączony jest przez to (używając terminu Husserla) w europejski sposób istnienia, ten nie może nie usłyszeć głosu Boga: i słyszy go, nawet jeśli słyszeć go nie chce,

---

47 Z. MIKOŁEJKO: *W świecie...*, s. 325–326.

nawet jeśli nie wie, że go słyszy. Ten głos przedziera się ku nam przez wszystkie dzieła i wszystkie języki naszej kultury. Nawet jeśli te dzieła i języki przeinaczają głos Boży, nawet jeśli go fałszują (czy go przeinaczają i jak go przeinaczają, tego chyba wiedzieć, będąc wewnątrz tych dzieł i języków, nie możemy), to i tak jest on w nich jawnie obecny<sup>48</sup>.

Zarówno siedemnastowieczny poeta, jak i bohater wierszy Rymkiewiczza bardzo intensywnie doświadczają uciążliwości swojego ciała. Dla pierwszego z nich ból i strach przed śmiercią są powodem pójścia za głosem Boga jako jedyną możliwością wyzwolenia się z cielesnych więzów. Drugi natomiast ów głos poddaje sprawdzeniu niemożliwemu, testuje go w porządku empirycznego doświadczenia, mierzy Boskie tajemnice miarą własnego cierpienia, a marzenie o ich dotknięciu projektuje – jak pamiętamy – w swoje wyobrażenie zaświatów („A palec czyś tam włożył gdzie jest święta rana”; TR, s. 9). Rozmowa Baki z Jezusem jednoznacznie ukazuje Rymkiewiczowskiego bohatera religijnych rozterek jako wyznawcę empirii:

Baka pyta Jezusa Chudy krzyż całuje  
Jakże ma wierzyć w Ciebie to co tak się psuje

Widome niech mi będzie to co widzą oczy  
I robak też jest królem kiedy ciało toczy

*Ksiądz Baka rozmawia z Jezusem; TR, s. 13*

Baka nie podejrzewa nawet radykalnej różnicy ontologicznej między Bogiem a człowiekiem, między Bogiem a światem. Gubi się pośród sprzecznych porządków naiwnie czulej i rozpaczliwie szczerzej relacji z Bogiem a rzeczywistością zmysłowych spostrzeżeń i doznań. Sprawdzianem niemożliwości wiary okazuje się zatem niedoskonałe i skazane na rozpad ciało. Świadectwem niemożności jej odrzucenia uparta obecność jej formuł i pojęć w polu świadomości. Paradoksalne rozdarcie szuka odpoczynku, punktu

---

48 J.M. RYMKIEWICZ: *Przez zwierciadło...*, s. 26–27.

oparcia, choćby złudzenia pewności, a to dać może tylko empiria. Przekaz zmysłów nie służy jednak nadziei. „To co widzą oczy” prowadzi w stronę biologicznych procesów zamykających przyszłość żyjącej materii.

Budzący grozę spektakl gnicia obsesyjnie wiąże wyobraźnię Baki. W umyśle poszukiwacza prostych analogii nieustannie nakładają się dwa kierunki, przecinają dwie linie kontynuacji. Doczesne przygody ciała projektują – jak pamiętamy – wyobrażenie pośmiertnych perypetii trupa, ale i odwrotnie: materialna przyszłość zwłok rzuca na postrzeganie doczesności, w której zawczasu rozpoznawalne są oznaki gnilnych procesów:

A co za życia to mam i po śmierci  
Jako ten robak co się we mnie wierci  
[...]  
Jako każdy gnoju A śmierć jest kloaka  
Tym był za życia i po śmierci Baka

*Nagrobek księdza Baki; TR, s. 15*

Udręka bohatera wierszy Rymkiewicza trwa w potrzasku pomiędzy przecuciem życia po śmierci i rozpoznaniem śmierci za życia. Obydwie perspektywy w jednakowym stopniu tkwią w okowach ciała. Spotęgowane odczuwanie i troska o jego potrzeby określają zarówno pragnienie wiary, jak i lekturę znaków materialnej rzeczywistości, one jednak w żadnym stopniu nie zdołają uzgodnić swoich racji. Ani materia ludzkiego ciała, ani tylekroć przez wieki wertowana księga natury nie świadczą o Bożej obecności w świecie. Wszelkie dostępne empirycznemu poznaniu wskazówki potęgują tylko zwątpienie w łączone z Nim nadzieje:

Baka na obłok patrzy A on się rozwiewa  
Baka stokrotkę zrywa a w niej przepaść ziewa

*Ksiądz Baka rozmawia z Jezusem; TR, s. 13*

Pomiędzy horyzontem wiary a świadectwem empirii zionie przepaść. Świat nie jest pełen znaków Boga, lecz nicości. Wierność zmysłom skłania albo do odrzucenia Boga, albo do uznania diastazy. Jej wielki propagator Karl Barth pisze:

Dla duszy człowieka Bóg jest „albo-albo”: możliwe jest albo przyjęcie, albo odrzucenie, albo afirmacja, albo zaprzeczenie, przebudzenie lub sen, zrozumienie lub niezrozumienie. Jednak możliwe, prawdopodobne, jasne i zrozumiałe jest tylko odrzucenie, zaprzeczenie, przespanie i zapoznanie [*Verkennen*] – tak pewne jest, że człowiek nie ma odpowiedniego zmysłu dla ujęcia cudu, tak pewne jest, że wszelkie ludzkie doświadczenie i możliwości percepcji kończą się tam, gdzie zaczyna się Bóg. Tak dalece jak ludzkie pojmowanie, afirmacja, duchowe doświadczenie kieruje się na Boga, chwyta jego odbicie i przyjmuje formę wiary, na tyle mamy do czynienia z niemożliwością, paradoksem i cudem<sup>49</sup>.

„Wszelkie ludzkie doświadczenie i możliwości percepcji” wiodą bohatera wierszy Rymkiewicza na skraj przepaści, do granic materii, w rejony gnijącego trupa. W tych obszarach pozostaje albo trwanie przy świadectwie zmysłów, albo gotowość na cud, którego żaden ludzki zmysł nie potwierdzi, nieprawdopodobna paradoksalność wiary. Wygląda na to, że między XVII a XX wiekiem ksiądz Baka zrzucił jezuicki habit. Jego dylematy wydają się bliższe protestanckiej teologii dialektycznej niż chrześcijańskim dogmatom. Ciemność wiary mocującej się z niewiarą stoi naprzeciw świata, w którym nie sposób odnaleźć Boga. Rozpacz Baki wybucha przyparta do muru ostatecznej materialności. To porażająca sugestywność zmysłów kieruje go w stronę diagnozy równie finalnej, jak napis na nagrobku:

Jako kadz gnoju A śmierć jest kloaka  
Tym był za życia i po śmierci Baka

*Nagrobek księdza Baki; TR, s. 15*

Szukanie Boga w porządku materii tutaj się kończy. Kupa gnoju nie jest przedmiotem tragedii. Wywołuje śmiech lub obrzydzenie.

---

49 K. BARTH: *Wiara jest cudem* (Fragment „*Römerbrief*” 3,31–4,5). Przeł. J. GUJA. W: J. GUJA: *Koncepcja wiary w „Römerbrief” Karla Bartha*. Kraków 2009, s. 158–159.

Cielesność wierszy o Bace niejednokrotnie kierująca uwagę w stronę materialnego dołu nie znajduje jednak do śmiechu wielu powodów. Jego potencję blokuje indywidualna perspektywa bohatera patrzącego w dół swego kresu oraz przemożna potrzeba metafizyki. Metafizyka w perspektywie gnijącej materii jest wszakże nie do pojęcia, wobec tej ostatniej przygody jednostkowego ciała język sensu dociera do granic swych możliwości.

Jean-Luc Nancy w pośmiertnej zgniliznie dostrzeże wyjście z tego świata:

Zaświaty rozkładają się niczym ciało Śmierci lub Śmierć we Własnej Osobie: zgnilizna, w której zanika przestrzeń, czysta koncentracja, ujednolicona miazga, roztwór ciał w słodkiej niewyraźności przepętnionej **rzeczą, na którą nie ma nazwy w żadnym języku**. Wejście w obszar, którego granicę wyznacza martwe ciało, to znaczy tam, gdzie Tertulian, Bossuet i tylu innych kazało nam kierować spojrzenie, aby **zobaczyć** wyjście z tego świata. Nienazwany Bóg zanika wraz z ową niewyraźną rzeczą; ginie **w niej, objawia się jako martwy**, nastaje Śmierć we Własnej Osobie, to znaczy **brak ciała**<sup>50</sup>.

Z pozycji doświadczenia i możliwości percepcji wobec tego argumentu natury Bóg, zaświaty i cała metafizyka śmierci tracą rację bytu. Zatrzaśnięte przed nimi drzwi świata materii nie unieważniają jednak refleksji posiłkującej się przestrzenną metaforą przeciwstawiającą temu, co **tutaj** – niepoznawalne i niedostępne **tam**.

Dokładnie rzecz biorąc oznacza to, że **tutaj** jest świat ciał, światowość ciała, a **tam** – przerwany dyskurs, niecielesność, sens, którego nakierowania, wejścia i wyjścia nie potrafimy już odszyfrować. Taka jest aktualna kondycja sensu: bez wejścia i wyjścia, przestrzennienie, ciała<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> J.-L. NANCY: *Corpus...*, s. 54.

<sup>51</sup> Ibidem.



Nancy rozmyślający o „tutaj” i „tam” świadomie przywołuje tradycyjny schemat podziału świata na ten i tamten, niczym na świat i zaświaty, pomiędzy którymi „granicę wyznacza martwe ciało”. Podobnie jak Baka z *Thema regium* obydwie przeciwstawione sobie strony zanurza w materii, z jej kształtem łącząc możliwość wyrażania i obszar poszukiwania sensu. Cóż z tego, skoro nieznane „tam” to bezkształtna zgnilizna, kres poznania, niewyraźność i niedostępny sens. Bez wątpienia bohater Rymkiewicza podziela również przekonanie francuskiego filozofa, że „o czym nie można już mówić, o tym nie powinno się milczeć”, nakłaniającego do ponawiania nacisku na „mowę, język i dyskurs tak, aby wreszcie zwały się one z ciałem”<sup>52</sup>. Pochylony nad gnijącą materią uparcie szuka jej sensu, szturmując metafizyczne szyfry, zderza je z zamkniętym w ciele doświadczeniem egzystencji, niedorzecznie wierzy i dochowując wierności ciału rozpaczliwie wątpi. Gada o tym, o czym zwykło się milczeć, a przygoda jego mowy i świadomości dokonuje się w niewygodnym dla poszukiwacza Boskiego wymiaru uścisku z ciałem, stawiającym opór i językowi, i metafizyce. Przyjmując doświadczenie żyjącego ciała za miarę poznania, absolutyzuje jego cierpienie, niedoskonałości, strach przed rozpadem i nicością oraz projektuje je na niedostępne i niepoznawalne regiony śmierci.

## Przeciw śmierci

W *Thema regium* martwota nigdy nie jest absolutna, radykalną inność martwego ciała łagodzą wyraźne zabiegi osławiania, a spojrzenie podmiotu zatrzymuje się na krok przed ostatecznym rozkładem, nie sięgając granic owej „niewyraźnej rzeczy”, o której nie może nie myśleć Nancy. W wierszu *Na trupa* (VI), który najdalej spojrzysz w stronę owej niewyraźności, samą jej istotę zagada rozpędzona machina słów, konceptualnie i terapeutycznie nastawiona przeciw obawom, które mogłyby budzić radykalna obcość. Charakterystyka tytułowego bohatera biegnie zatem skocznym rytmem anaforycznie wyliczanych wykluczeń:

---

52 Ibidem.

Ani kości ani skóra  
Ani próchno ani pleśń  
Ani woda ani glina  
Ani tutaj ani tam  
[...]  
Ani odkąd ani dokąd  
Ani stamtąd ani stąd  
Ani kto to ani co to  
Ani nie wie ani wie

*Na trupa (VI); TR, s. 22–23*

Demonstracyjną niemożność stwierdzenia czegokolwiek na temat obiektu opisu zamyka, powtarzana również jako refren, klamra, deklaracja familiarności, biorącej w nawias sceptycyzm poznawczy trocheicznie wystukiwanych konstrukcji rozłącznych:

To jest właśnie ten nasz trup

Czy trup w ogóle przedstawiać może jakiś problem językowy? Wprawdzie łatwiej go wskazać niż scharakteryzować, ale mówić o nim można niemal bez końca. Schwytyany w sidła słów o mocnym, regularnym splocie syntaktycznym, trup staje się naszą własnością, trupem oswojonym powtarzalnym rytmem wersowej tresury. Dodatkowo trudno przeoczyć fakt, że wiersz z *Thema regium* jest szóstym ogniwem w cyklu zapoczątkowanym już w tomie *Anatomia*. Nic dziwnego, że fraza: „To jest właśnie ten nasz trup” brzmi jak prezentacja starego znajomego. W tej sytuacji można tylko podejrzewać, że maska formalnej łatwości niczym blichtr ogłady towarzyskiej zasłania problem nie tylko poznawczy, ale także emocjonalny.

„Ani ktoś ani nikt / Ani nie jest ani jest” – kondycja bytowa tak przedstawionego przedmiotu opisu przenosi go z poziomu realnego istnienia w rejony myślowej kalkulacji. Powtarzane: „Ani” – „ani” przypomina formułę zagadki, która dziwiąc się niezwykłości swego obiektu, bawi się potęgowaniem odkrywanych krok po kroku dziwów. Z ich aurą gwałtownie kontrastuje jednak triumfalnie głoszona oczywistość rozwiązania: „To jest właśnie ten nasz trup”. Zagadka jest przecież pozorna, z tych, które „same się

zgadują”, a rozwiązanie wiadome od samego początku. Podobnie jak „w świetle Baki”, gdzie „zgadywanki są już niepotrzebne albo wręcz niemożliwe. O co by się nie zapytać, odpowiedź jest oczywista – śmierć”<sup>53</sup>.

W wierszu Rymkiewicza krzyżują się z sobą rozmaite porządki: to, co nie do pojęcia, z tym, co oczywiste, beztraska zabawa z powagą tematu, myślowe igraszki z sferą życia i śmierci. Tytułowy trup już na poziomie języka przecina więzy łączące go z jakimkolwiek osobistym doświadczeniem. Pisze Louis-Vincent Thomas:

Wybór słów określających trupa zależy [...] od signifiantów, jakimi się go obarcza. Jest trupem tylko wtedy, gdy śmiertelny lęk został wystarczająco rozładowany, aby tolerowany był obraz istoty żywej sprowadzonej do rzeczy. Zrozumiałe jest to jedynie w najzupełniejszej nieświadomości, kiedy uwaga jest odwrócona lub zatrzymana. Dlatego właśnie słowo „trup” przejmuje dreszczem. Jednakże akceptuje się je na oznaczenie zmarłych dalekich lub anonimowych, to znaczy wtedy gdy śmierć jest wystarczająco odległa w czasie i przestrzeni z jednej strony, a w polu uczuciowym – z drugiej<sup>54</sup>.

Jeśli trup Rymkiewicza nie przejmuje dreszczem, to dlatego że nazbyt jest literacki, konceptualizowany w poezji od czasów – tak cenionego przez autora *Anatomii* – baroku, za sprawą obrotów słów skutecznie wyzuty z właściwej sobie odstręczającej biologicznej natury. To ludyczna abstrakcja, która całkowicie odwraca uwagę od istoty rzeczy, zaciera powiązania z myślą o przyszłości swojej i bliskich, buduje iluzję śmierci nieskończenie odległej. Odcieśnienie trupa pomaga bawić się z nim w niezobowiązującą emocjonalnie poufałość. Zupełnie inaczej niż wtedy, gdy myśl o zmarłym, nawet przypadkowym, budzi melancholijną zadumę nad powszechną nieuchronnością przemijania: „A ciebie już nie będzie Sadowski Kowalski” (*Nekrolog*; TR, s. 5). Nie trzeba przypominać, że „ciebie”,

---

53 A. NAWARECKI: *Czarny karnawał...*, s. 96.

54 L.-V. THOMAS: *Trup. Od biologii do antropologii*. Przeł. K. KOCJAN. Łódź 1991, s. 55.

w sposób oczywisty, znaczy również „mnie”, co dodatkowo podkreśla dyskretnie ukryta w tomie konstrukcja sylleptyczna: „Masz czterdzieści dwa lata [...]” (\*\* inc. „Dlaczego sroka jest sroką...”; TR, s. 25).

Nieoczekiwanie ton najzupełniej osobisty odnajdziemy także w innym miejscu *Thema regium*, w pięknym wierszu, poświęconym pamięci Janiny i Antoniego Słonimskich:

Patrz! Janka i Antoni idą Alejami  
Patrz! i coś mówią do nas jakby nie umarli

On z parasolem w kapeluszu Stetson  
A ona w pelerynie mała coraz mniejsza

I śnieg pada śnieg pada w Parku Ujazdowskim  
I patrz! kasztany kwitną w mokrych liściach

Jest koniec kwietnia i początek stycznia  
I Janka lepi śnieżki rzuca nimi w Wawrzka

I krzyczy: goń mnie! A potem zjeżdżają  
Po śniegu na saneczkach z górki na pazurki

\*\*\* inc. „Patrz! Janka i Antoni...”; TR, s. 35–36

Jak mówić o zmarłych, których życie łączyło się z naszym, a śmierć osobiście nas dotyka? Tu kończy się myślowa zabawa, cichną spekulację, nieokreślona zaduma wypełnia się treścią autentycznego przeżycia. Śmierć abstrakcyjna i odległa zyskuje nagle realny wymiar zdarzenia, które obecność zastępuje nieodwołalnie nieobecnością. Nieznośną pustkę próbuje zapęłnić pamięć, podsuwa obrazy wspomnień, w których zmarli spotykają się nadal z żyjącymi, buduje iluzję niezmienności i trwania.

W wierszu Rymkiewicza optyce wspomnienia towarzyszy szczególny rodzaj podwójnej świadomości, zmarli intensywnie uobecniają się w przywołanym widzeniu: „Patrz! Janka i Antoni idą Alejami”, lecz ich niezwyklej obecności towarzyszy myśl o śmierci, która już się dokonała: „jakby nie umarli”. W wizji rozpoznać ich można po charakterystycznych rekwizytach: parasolu, kapeluszu, pelery-

nie, lecz trudno doszukać się wiernej rejestracji przeszłości. Nakładają się na siebie czasowe realia: „jest koniec kwietnia i początek marca”, nie przeszkadza to jednak dominacji jednego głównego obrazu, beztroskiej zimowej zabawy, śnieżek, sanek, gonitwy. Jego prawdziwość i emocjonalną wagę poświadcza udział w zdarzeniach dziecka i obecność w tekście imienia syna poety.

Jak zatrzymać to, co już się zdarzyło? Jak zachować iluzję obecności? Słowo poetyckie próbuje wszak niemożliwego, mocuje się z cudem wskrzeszania zmarłych. Ubiera nieobecnych w ich ulubione ubrania i lekkość zwyczajnej sytuacji, utrwała niezobowiązującą radość życia, bez trosk, powagi zdarzeń, cierpienia. Konstruuje pogodną wizję, najzupełniej prywatną, ku pocieszeniu bliskich. Iluzja nie wytrzymuje jednak naporu świadomości. Uśmiech niedzielnego popołudnia zastyga w grymas smutku wobec narzucającej się wizji śmierci i odchodzenia:

To się już nie powtórzy i Janka – patrz! – mokre  
Kwiaty kasztanów z martwych powiek strąca

I płatki śniegu lecą w półotwarte usta  
Puste sanki zjeżdżają – goń mnie! dogoń! – z górki

Nie płacz! Śnieg pada w Parku śnieg zasypie wszystko  
I Janka – patrz! – odchodzi za Antonim znika

W śniegu w kwiatach kasztanów mała coraz mniejsza  
Poza białymi drzwiami na szpitalnym łóżku

On w kapeluszu Stetson z górki na pazurki  
I ponad stawem w Parku jeszcze leci śnieżka

Zdarzenie umieszczone w czasie przeminęło, heraklitejska rzeka płynie dalej. Pozostają te same okoliczności, kwitną kwiaty kasztanowca, pada śnieg, jadą sanki, ale ruch anamorfozy wymazuje ze świata obecność osób, pozostawiając widmowe wrażenie rzeczywistości dotkniętej nagłą pustką: „puste sanki zjeżdżają”, „jeszcze leci śnieżka”, a w powietrzu – jak w wierszach Baczyńskiego – słychać jeszcze głosy. Linearny przebieg czasu nie dopuszcza możliwości

powrotu, chociaż w przestrzeni trwa rodzaj echa po minionych chwilach, zanikające ślady nagle przerwanej obecności.

Śmierć, która wtargnęła do zimowej Arkadii, kryje się za eufemizmem, poetyckim przedstawieniem natury przysypującej ludzkie istnienie woalem kwiatów i śniegu. Pod jego przezroczystą materią rozpoznać można zarys ciała zmarłej, zaznaczony wyrazistą synekdochą martwych powiek i półotwartych ust. Przed sugestią śmierci ostatecznej chronią ją jednak zachowane przez wyobraźnię poety pozory życia. Janka „kwiaty kasztanów z martwych powiek strząsa” jakby bezwiednie, może z przyzwyczajenia, broniła jeszcze swego związku z doczesnością. Charakterystyczne dla bohaterów Rymkiewicza bytowanie w dwóch wymiarach („Już tam jestem a tu jeszcze bywam”) i w tym wypadku określa podwójny status postaci przywołanych w wierszu. Jednocześnie z estetyzowanym wyobrażeniem trwania pod warstwami zasypującej je natury, przypominającym nieco obrazowanie Iwaszkiewicza z tomu *Inne życie*, w przestrzeni Parku dokonuje się również uruchomiona przez językowy eufemizm wizja odchodzenia. Bohaterka, „mała coraz mniejsza” wraz z mężem niknie z pola widzenia, znika za horyzontem egzystencji. Przypomniana jazda na sankach podsuwa skojarzenie z linią życia, która gwałtownie opada w dół, w nagłym pędzie „z górki na pazurki”. Śnieg w pogodnym wspomnieniu przywołany jako zachęta do zabawy, tym razem zasypuje wszystko: ślady po nieobecnych oraz smutek po nich i – jak czas – niesie z sobą pociechę zapomnienia.

Trzecia z części wiersza, podobnie jak dwie poprzednie, zbudowana z pięciu dystychów, jest kolejną wariacją osnutą wokół tych samych, powracających po raz kolejny tekstowych elementów. Tym razem pociecha łączy się zatem z podsuwaną także formalnie myślą o możliwości powrotu:

Ale nie płacz – i goń mnie! – i to się powtórzy  
Po latach w końcu kwietnia znów zakwitnie kasztan

I znowu śnieg oblepi trzepoczące rzęsy  
Ten sam ten sam co wtedy i te same sanki

W dół w szarej pelerynie w kapeluszu Stetson  
I w najbliższą niedzielę spotkamy się w Parku

I nasz syn nasz wnuk włoży małą ciepłą rękę  
W chudą dłoń Antoniego i popędzą – goń mnie! –

W mokrych kwiatach ku śmierci Tylko nie płacz nie płacz

Ludzkie życie schwyte zostaje w aporetyczne sidła, zatrzymane pomiędzy „to się już nie powtórzy” a „i to się powtórzy”, między pociechą zapomnienia a pociechą powrotu, między jednokierunkowym czasem historycznym a jego wymiarem mitycznym, z zasady odwracalnym, zakładającym cykliczność regeneracji i odnowienia. Powtórzenie nie wynika wyłącznie z obrotów koła natury, wszak ten właściwy kasztan kwitnie po latach, a nie każdego roku, a śnieg powraca „ten sam”, a nie, jak co roku, taki sam. Porządek mitu<sup>55</sup> uobecnia się w czasie sakralnym, kwestionującym temporalną linearność, dopuszczającym ponowienie spotkania ponad świeckim następstwem zdarzeń: „I w najbliższą niedzielę spotkamy się w Parku”. Miejsce owego spotkania nie jest już tylko Parkiem Ujazdowskim z przywołanego w pierwszej części wiersza wspomnienia, lecz mitycznym Parkiem, który burzy jednorodność przestrzeni, otwiera przejścia między kosmicznymi poziomami, nie tylko pozwala zajrzeć w głąb grobu i w zaświatowy mrok, ale także umożliwia ponadczasowy uścisk dłoni tych osób, które w czasie historycznym nie mogłyby się już spotkać.

Obietnica przezwyciężenia czasu ma jednak swoją ciemną stronę. Trudno zapomnieć, że owa szczególna górką w mitycznym środku przedstawionego świata mieści się w Parku śmierci i odchodzenia, w którym sanki pełnić mogą funkcję wehikułu w zaświaty. Echo: „goń mnie!” uruchamia podążanie kolejnych pokoleń w tym samym, jedynie pewnym, kierunku: „w mokrych kwiatach ku śmierci”. Pociecha przywróconej łączności jest w gruncie rzeczy świadomością wspólnego losu, rozpoznaniem siebie i bliskich we wspólnocie umierania. Niedokończony finalny dystych, zamknięty słowami: „Tylko nie płacz nie płacz”, urywa się w połowie, jakby docierał do granic pocieszenia możliwych w mowie poetyckiej.

---

55 O czasie świętym i sakralizacji przestrzeni pisze M. ELIADE: *Elementy rzeczywistości mitycznej*. W: IDEM: *Sacrum – mit – historia. Wybór esejów*. Wybór i wstęp M. CZERWIŃSKI, przeł. A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1993, s. 53–124.

Jaką więc słowo może nieść pociechę? Jaki oręż wydobywa przeciwko śmierci? Samo podjęcie tematu buduje iluzję panowania nad przedmiotem mowy, trwania ponad jej nieuchronnością, zwyciężania jej słowem. Dopóki podmiot mówi, wyłącza się czasowo z prawa powszechnej umieralności<sup>56</sup>. W językowych potyczkach ze śmiercią można próbować pochwycić jej niewyraźność w siłą konceptu, oddalać ją nieskończenie, przekształcając w formę abstrakcji, wypełniać jej pustkę ruchem metafor. Rymkiewicz na królewskim trakcie koronnego tematu nie jest z pewnością zakładnikiem jednej strategii. Obszar poetyckich poszukiwań dotyczy zarówno formalnych zabiegów językowego zaklinania śmierci, jak i prób uniesienia emocji w mowie skargi, żalu czy w niełatwym zadaniu budowania niebłahej pociechy. Najciekawsze w poetyckiej książce Rymkiewicza, będącej z pozoru wirtuozerskim wyzwaniem królewskiego tematu, jest jednak to, że pozwala się ona czytać jako zapis pewnej części ludzkiego doświadczenia wobec życia i śmierci, dopuszcza pasjonującą lekturę egzystencjalną.

*Thema regium*, podnosząc śmierć do rangi kluczowego problemu i życia, i pisania, w żadnym wypadku jej nie kanonizuje, nie ulega też magii jej dwuznacznego czaru. Wiersze tomu, powiązane obsesyjnie obecną w nich linią tematyczną, są pisaniem przeciwko śmierci, heroicznym zmaganiem się z niezwykłym przeciwnikiem. Wiara w możliwości poetyckiego słowa nie jest nieograniczona, realizuje się w uporczywych nawrotach i powtórzeniach, w gruncie rzeczy polega na dreptaniu w miejscu przed otrzymaniem decydującego sztychu, zakłada jednak, że w jakimś stopniu, choćby czasowo, słowa gotowe są stawić śmierci czoła. Podjęcie tematu jest tutaj podjęciem nie tylko literackiego, ale również egzystencjalnego wyzwania.

W książce Jarosława Marka Rymkiewicza, w zapasach ze śmiercią toczonych na tym drugim polu, rolę trudną do przecenienia odgrywa ciało i cielesność. Założenie to wydać się może paradoksalne, wszak właśnie ciało podlega najsilniej i w sposób najbardziej spektakularny niszczyielskiej władzy umierania i rozpadu. Tradycyjne sposoby łagodzenia świadomości nieuchronnego egzystencjalnego kresu, przeciwwagi dla kruchej cielesnej nietrwało-

---

56 Por. V. JANKÉLÉVITCH: *Tajemnica śmierci...*, s. 49–53.



ści szukały najczęściej w religijnej idei nieśmiertelności duszy lub w dowodach kulturowego trwania ludzkiej myśli, zdobyczy geniuszu i materialnych dokonań.

*Non omnis moriar* Rymkiewicza mieści się naturalnie w tym obszarze literackich działań, które w pogoni za marzeniem o przezwyciężeniu ciągłości strumienia czasu, podążały za ideą ocalenia jego jedności w Wiecznym Teraz kultury. Ta, po wielokroć sprawdzana strategia nazbyt łatwo przechodzi jednak do porządku nad egzystencjalnym dramatem jednostkowego życia i umierania, godzi się na zapomnienie cierpienia, lęku, samotności i rozpaczliwego przywiązania do życia skazanej na niebyt ludzkiej istoty. Z tej perspektywy szczególnie ważne i warte uwagi wydają się nader konsekwentnie podejmowane w *Thema regium* zabiegi, by do batalii o trwanie wobec śmierci angażować ciało, które czuje, pragnie, doświadcza i przeżywa, a nade wszystko intensywnie i autentycznie istnieje, chociaż w ogromie oceanu czasu przypada mu rola drobiny nieobjętej żadną proporcją.

Jakkolwiek argument ciała przychodzi spoza literackiego porządku, trudno zapomnieć, że z literą łączy go uwarunkowane wielowiekową tradycją związki. Ciało tekstu i ciało czujące, powiązane ścisłą analogią, którą Platon postrzegał chętnie w sąsiedztwie postulatu podobieństwa budowy anatomicznej<sup>57</sup>, a tradycja biblijna uwzniosłała odniesieniem do tajemnicy wcielenia, w twórczości Rymkiewicza podlegają nie tylko procesom życia i rozpadu, ale również na swoje sposoby mierzą się z ideą zmartwychwstania. O ile porządek programów klasycystycznych interesuje się nade wszystko dziejami ciał tekstowych, o tyle trop lektury egzystencjalnej podąża śladem zapisanego w tekście doświadczenia ciała, którego istnienie jest wobec literatury zewnętrzne. Nie trzeba dodawać, że kwestia takiego zapisu, z założenia będącego próbą

---

57 Przypomina J.-L. NANCY: „Pragnieniem Platona było, aby dyskurs miał ciało dobrze zbudowanego zwierzęcia, które wyposażone jest w głowę, tułów i ogon. Dlatego właśnie my – prawowierni platonicy starej daty – wiemy i nie wiemy zarazem, czym jest dyskurs bez początku i końca: nonsensowny dyskurs bez głowy i ogona, *akephalos / aphallos*. Wiemy, że to jest nonsens, ale nie wiemy, co zrobić z tym nonsensem, bo patrząc w jego stronę, nie sięgamy wzrokiem dalej niż na skraj dyskursu”. IDEM: *Corpus...*, s. 15.

przekładu niemożliwego, zawieszonego między czuciem a literą, jawić się musi jako wysoce problematyczna. Niezwykle trafnie rzecz ujmuje Jean-Luc Nancy:

Pismo dotyka ciała **podług absolutnej granicy**, to jest takiej, która oddziela sens od jednej strony skóry, a nerwy od drugiej<sup>58</sup>.

Dotknięcie ciała jest zatem w tekście możliwe, jak dotyk może podjąć próbę bliskości, lecz nie zdoła przekroczyć zewnętrznych granic. Po jednej stronie skóry bezcielesny sens, po drugiej – nerwy, po jednej naskórkowość opisu, po drugiej – niewyraźne wnętrze. W wierszu zamykającym *Thema regium* dostępność słowa do doświadczenia egzystencji przyrównana zostaje do rejestracji zewnątrz, zapisu płynącej po policzku łzy, której powodów można się wprawdzie domyślać, lecz jej istotna treść pozostać musi niewypowiedziana:

Jakby życie było łzą która spływa  
Po tej twarzy co już nieżywa

Po policzku co już się rozkłada  
Jak umarły w trumnach zasiada

Po tych palcach których już nie ma  
Jakby łzą Każda łza jest niema

*Jakby życie było łzą...; TR, s. 47*

Łza, płynąca z umarłych oczu, po zewnętrznej stronie skóry i życia, przechodzi w sferę sensu. Toczy się przez kolejne dystychy wiersza niczym zamknięty model dopełnionego ludzkiego losu, obraz smutku i wzruszenia, bólu i radości, zachwyty i żalu, szklana kula z niedostępnym wnętrzem pełni doświadczenia, fizjologia wkraczająca w rejony symbolizacji. Jednocześnie owa łza, świadcząca o życiu ciała, staje się wyzwaniem dla wszechwładzy śmierci, przeciwwagą dla próchna i pleśni, sprzeciwem wobec umierania.

---

58 Ibidem, s. 13.

Jeśli przejawy i przypadki somatycznych zachowań zapisane w książce Jarosława Marka Rymkiewicza mają moc przeciwstawienia się śmierci, to nade wszystko z tego względu, że przywołują jedynie dostępne świadomości doświadczenia ciała żyjącego. Spojrzenie poza próg egzystencjalny każdorazowo łagodzi projekcja w śmiertelny mrok życiowych funkcji ciała, podtrzymująca wyobrażenie o oczywistej kontynuacji tego, co zaczęte za życia, wbrew niepojętej i pełnej lęku myśli o możliwości radykalnego zerwania i absolutnej inności. W tej, prowadzonej z żelazną konsekwencją, ekspansji życia zawiera się bez wątpienia bunt przeciw nieludzkiej formie, w którą przekształca ciało ludzkie śmierć, niezgoda na ową rzecz, na którą – jak pisze Nancy – „nie ma nazwy w żadnym języku”<sup>59</sup>.

W *Thema regium* zatem z nieprzerwanie obecną śmiercią nieustannie mocuje się niestrudzone ciało, empiryczny dowód ludzkiego istnienia, kto wie, czy nie właściwy temat tego tomu. Stale obecni na jego kartach zmarli powracają tu w cielesnych kształtach, ubrani w słowa, które na powrót przypisują im życiowe funkcje, umożliwiają kontakt z żyjącymi, przełamują nieskończoną samotność tego i tamtego świata. Pociecha, która płynie z literatury, łączy się z podejmowaną przez nią gorączkową próbą wskrzeszania zmarłych.

## Lekcja Łazarza

Figurą niezwykle ważną dla magicznych zabiegów wierszy Jarosława Marka Rymkiewicza, podporządkowanych wyrównywaniu kondycji postaci po dwóch stronach egzystencjalnego progu, jest biblijna figura Łazarza<sup>60</sup>. Postać wskrzeszonego po czterech dniach brata Marii i Marty w żadnym stopniu nie może służyć łatwej pociesze. Łazarz jest intrygujący, bo łączy w sobie tak istotną dla bohaterów *Thema regium* podwójność, przynależy do życia i do śmierci, powraca do żywych stamtąd, skąd – jak wiadomo – na

---

<sup>59</sup> Ibidem, s. 54.

<sup>60</sup> O postaci Łazarza w poezji J.M. RYMKIEWICZA pisze M. WOŹNIAK-ŁABIENIEC: *Klasyk i metafizyka...*, s. 233–241.

ogół nie ma powrotu. Jego świadomość jest świadomością kogoś, kto zajrzał za zasłonę nieprzeniknionej tajemnicy, Łazarz wie zatem więcej. Mogłoby się wydawać, że obdarzono go nieprawdopodobnym szczęściem, doświadczył największego z cudów, spoczęło na nim oko Boga, by wyrwać go ze szponów śmierci. Nikt nie wie jednak, czym był dla niego dar odzyskanego życia.

Łazarz w *Ewangelii św. Jana*, która jako jedyna opowiada jego historię, jest bohaterem milczącym. Zasiada wraz z Jezusem do wieczerzy, podczas której wiele osób przychodzi go oglądać jako wskrzeszonego z martwych (J 12, 1-11), ale o swych niezwykłych doświadczeniach nie powie ani słowa, sama jego obecność staje się znakiem. To milczenie spowodowane jest zapewne onieśmieniem osobą Mistrza, ale i tak wydaje się wielce znaczące. Czy zatem w imieniu nas wszystkich zajrzał za najciemniejszą zasłonę? Jego opowieść mogłaby być najciekawszą opowieścią świata, on jednak milczy. Czy dlatego, że doświadczenie, które przynosi stamtąd, nie pomieści się w żadnym ludzkim języku? Czy też dlatego, że nie byłibyśmy w stanie unieść jego relacji zza progu śmierci?

Jarosława Marka Rymkiewicza eseistę intryguje zasłonięta chustką twarz Łazarza:

Zmarły, który jest żywy, ale jego twarzy nie możemy widzieć. W zdanie z *Ewangelii* według świętego Jana – zdanie jak chustka zasłaniająca twarz Łazarza – wpisane jest chyba coś w rodzaju skierowanego pod naszym adresem ostrzeżenia, które to ostrzeżenie dałoby się tak sformułować: nie próbujcie dowiedzieć się, jak wyglądał wskrzeszony Łazarz, czyli nie próbujcie dowiedzieć się, w jakiej postaci i w jakim czasie istnieje taki, co wychodzi z grobu; nie możecie ujrzeć tej twarzy, bo to nie jest wiedza przeznaczona dla was<sup>61</sup>.

Milczenie i tajemnica twarzy charakteryzuje zatem postać wskrzeszonego z martwych. W wierszach Rymkiewicza Łazarz będzie bohaterem w spotęgowany sposób doświadczającym zagrożonej rozpadem cielesności:

---

61 J.M. RYMKIEWICZ: *Przez zwierciadło...*, s. 60–61.

Moje kości rozwiązane  
Moja głowa rozłączona  
To jest moja prawa ręka  
To jest moja lewa strona

Już mnie nie ma w płucach w uszach  
Już nie bywam w tamtych ustach  
Moje palce pogubione  
To jest czaszka ale pusta

[...]

To są łokcie ale czyje  
To jest gardło a nie moje  
Jak ten Łazarz w pustym grobie  
Tak ja teraz w sobie stoję

\*\*\* inc. „Moje kości  
rozwiązane...”, TR, s. 20

Doświadczenie Łazarza łączy się w wierszu z utratą cielesnej integralności i traumą wyobcowania. Cztery dni spędzone w grobie to czas wygnania z ciała, dramatyczna próba pozbawionej w nim oparcia tożsamości. Pisze Rymkiewicz w przywołanym wcześniej eseju:

Kiedy ten kamień, którym zamknięte było wejście do groty, zostaje odsunięty, Marta, siostra Łazarza, próbuje jeszcze (pewnie przewidując, że zaraz wydarzy się coś strasznego) powstrzymać Jezusa: „Panie już cuchnie” (J 11, 39). To, co jest tam w ciemności, cuchnie, więc byłoby lepiej, gdyby to cuchnące nie ukazało się tym, co zebrali się wokół grobu: można chyba tak zrozumieć te słowa<sup>62</sup>.

Cielesna transgresja Łazarza jest zamianą w cuchnące w ciemności „to”, kres doświadczenia ciała, przejmujący grozą i obrzydzeniem, pośmiertną zgnilizną, w której Nancy dostrzegł wyjście

---

<sup>62</sup> Ibidem, s. 69.

z tego świata. Trudno się dziwić, że historii tej nie można było opowiedzieć, sięga ona granic możliwości języka i odporności słuchaczy.

W wierszu Rymkiewicza opowieść stoi jeszcze po stronie ciała, wskazuje jego rozłączone części, nazywa obszary obcości. Łazarz jest w niej jedynie przedmiotem porównania, a nie podmiotem relacji. Rozpad ciała uporządkowany regułą enumeracji mieści się w ramach cielesnej wyobraźni groteskowej. Łazarz nadal milczy o tym, co nie do pojęcia. Destrukcja ciała zagraża świadomości, ale jej nie niszczy. Spotęgowane doświadczenie utraty i rozpadu czyni ciało zewnętrznym wobec niej, całkowicie obcym, lecz nie odbiera nadziei:

Kto pozbiera kto zawiąże  
Co tak mi się rozsypało  
Kto do kości doda słowa  
I do słów kto doda ciało

W pustce całkowitego zagubienia kiełkuje nadzieja cudu, myśl o nadzwyczajnej pomocy, która przyść może z zewnątrz, rośnie sformułowana potrzeba słowa i ciała, oczekiwanie Boskiego wezwania, które umożliwi powrót do siebie. Zachowane mimo pogubionej cielesności „ja” czerpie nadzieję z historii Łazarza, zakładając, że cud wskrzeszenia jest najlepszym zakończeniem ludzkiej historii. Ponad traumą rozpadu i cielesną udręką niewątpliwie triumfuje tu przywiązanie do własnego ciała niczym nieoczekiwana afirmacja doczesności.

Kurczowe trzymanie się życia w wersji dalekiej od idealizacji charakteryzuje pośmiertne bytowanie Łazarza, w którym projekcja uciążliwości i cierpień znanych z doczesnych doświadczeń gwarantuje zachowanie tożsamości, chroni – jak się zdaje – przed niepojętą grozą śmiertelnej metamorfozy w to, co nieznanne:

Choć ma grypę to pracuje wśród korzeni  
Choć ma raka jeszcze nie chce się odmienić

Choć to gruźlik ale wciąż się wierci w grobie  
Może zawał ale chciałby posłać sobie

Chociaż umarł bo miał w nocy drugi wylew  
 Spać nie może gdy ma jeszcze pracy tyle

Spać powinien ale nie śpi i nie zaśnie  
 Bo go boli a to trzeci zawał właśnie

Bo go boli a to rak się wyżej wspina  
 Bądź przeklęty w imię Ojca Ducha Syna

*Choć ma grypę; TR, s. 21*

Przywiązanie do życia, które jawi się jako przeklęty splot cierpienia i śmiertelnego lęku, gorączkowej pracy i neurastenicznej ruchliwości, charakteryzuje bohatera wiersza jako byt zgoła paradoksalny. Wszystko jest lepsze niż skok w nieznane. Chore istnienie czepia się choroby jako szczególnej gwarancji istnienia, w trudzie i cierpieniu intensyfikuje swój związek z życiem: „Choć ma raka jeszcze nie chce się odmienić”. Wszelkimi sposobami broni swej podmiotowości, potwierdzanej dotkliwością doświadczeń. W tym wypadku cierpienie jest po stronie podmiotu<sup>63</sup>, odmiana grozi radykalną innością, jej perspektywa zastyga w absolutnej niepewności pomiędzy Boskim porządkiem a cuchnącą zgnilizną.

Bo to Łazarz co w otwartym grobie leży  
 W imię Ojca Syna Ducha w nic nie wierzy

Bo to zawał bo to grypa bo się boi  
 Bo to Łazarz co z łopatą w grobie stoi

Kiedy ty go wreszcie uśpisz dobry Boże  
 To mu zawał ani wylew nie pomoże

Trapiiony zwątpieniem Łazarz, wbrew oczywistej konieczności trzymający się życia, jest wprawdzie figurą groteskową, lecz jego

---

63 Pisze J.-L. NANCY: „Granica cierpienia ukazuje intensywną oczywistość. Można też powiedzieć, że w cierpieniu ciało wcale nie staje się »przedmiotem«, lecz okazuje się »podmiotem« i to w sposób absolutny”. IDEM: *Corpus...*, s. 44.

lęk ma po ludzku zrozumiałe podstawy. Łazarza w grobie z życiem łączą silniejsze więzy, niż mogłoby się to wydawać. Nade wszystko pozostał nadal sobą i nieustannie drży o zagrożoną mrokiem podmiotowość. Formuła modlitwy na niewiele tu się przyda. Bohater Rymkiewicza przynależy całkowicie do ludzkiego, a nie boskiego porządku. Wygląda na to, że nie zajrzał jeszcze za ostatnią zasłonę. To, co się za nią rozpościera nie jest na jego miarę.

Kondycja Łazarza zawieszonego pomiędzy życiem i śmiercią ma w *Thema regium* także swą drugą stronę, która w sytuacji konsekwentnego gestu zacierania różnic między tymi dwoma porządkami nie może dziwić. Życie przepełnione jest śmiercią w takim samym stopniu, w jakim wyobrażenia postmortalne zdominowane zostały przez ekspansję życia. To przenikanie się egzystencjalnych form, ich nieustanne zderzenia, kondensacja czasu umożliwiająca jednocześnie i wielokrotną powtarzalność i życia, i umierania, charakteryzuje sytuację Łazarza zanurzonego w codzienności:

Teraz umieram teraz w tej to chwili  
Teraz się z wami żegnam moi mili

Teraz umieram co dzień co godzinę  
Teraz minąłem teraz znowu minę

Teraz w tej chwili teraz i za chwilę  
Życie ze śmiercią a dzień z nocą myślę

Kiedy się golę kiedy jem pierogi  
Jako w bandażach Łazarz ten ubogi

Jako ten Łazarz gdy go robak toczy  
A on przeciera zapleśniałe oczy

*Wiersz na te słowa Ewangelii św. Jana:*

*Choroba ta nie jest na śmierć; TR, s. 40*

Wyteżona świadomość podmiotu wiersza, wyczulona na nieprzerwaną chwiejność granic życia, z neurasteniczną drobiazgowością rejestruje momenty codziennego umierania. Lament nad sobą i własnym przemijaniem, obsesyjna czujność w tropieniu obecności



śmierci w powszednich czynnościach zwykłego dnia są nieco dwuznacznym sposobem na prowadzenie z nią nieustannych potyczek, których efekt jest wszakże obosieczny. Człowiek w nią zapatrzony traci z oczu możliwość pełnego uczestnictwa w życiu, pozostawiając sobie iluzję stałej gotowości rozpoznawania wroga. „Teraz” po wielokroć powtarzane („w tej to chwili”; „co dzień co godzinę”) intensyfikuje złudzenie sytuacji, w której nie można zostać zaskoczonym, jakby to swoiste *memento mori* miało moc obronnej tarczy. Wzmoczona czujność – jak zawsze – buduje jednak pułapkę, sprawia, że od myśli o śmierci nie można się ani na chwilę uwolnić. Jednocześnie niezliczona wielokrotność umierania i jego sugerowana powszechność, znosi wagę egzystencjalnego prognozy, oswaja myśl o ostatecznej przyszłości, anektując ją w powtarzalną teraźniejszość. Tym sposobem śmierć traci swą finalność, niewzruszoną potęgę i patos. Staje się równie banalna jak pierogi i codzienna toaleta.

Lekcja Łazarza jest zatem zaproszeniem do namysłu nad odsłonięciem takiej wykładni życia, które jawi się jako ćwiczenie w śmierci, codzienna praktyka umierania. Biblijny bohater doświadczający powrotu zza egzystencjalnej granicy zdaje się patronować świadomości, zakładającej możliwość połączenia w czasie perspektywy witalnej i mortalnej. Tym sposobem paradoksalnie uchyla ostateczność śmierci, dopuszczając ją do codziennej poufałości. Łazarz dnia powszedniego, bohater wielokrotnych powrotów i w życie, i w śmierć, nieś musi ciężar swej podwójnej kondycji, pokrętniej przynależności i tu, i tam, a więc zarazem ani tu, ani tam. Bohater o świadomości Łazarza jest bowiem znikąd, zawsze w transwitalnej podróży, pamiędzy: „Teraz się z wami żegnam moi mili” a „Teraz się z wami moi mili witam”, zagubiony między biegunami istnienia: „Życie ze śmiercią a dzień z nocą myślę”. Egzystencjalna inność, poczucie niedopasowania, wyobcowanie wreszcie nakazują mu myśleć o ekstremalnych przypadkach biblijnego patrona granicznych przejść:

Jako ten Łazarz gdy go robak toczy  
A on przeciera zapleśniałe oczy

Kiedy się modlę kiedy ten wiersz czytam  
Teraz się z wami moi mili witam

Jako ten Łazarz teraz gdy umieram  
Teraz gdy w biały całun się ubieram

Teraz w tej chwili gdy do grobu schodzę  
Gdy się w bandażach zakrwawionych rodzę

Teraz i zawsze gdy mój Bóg mnie słucha  
Teraz się rodzę i oddaję ducha

I wierzysz temu? Wierzę iście Panie  
Bo ta choroba jest na zmartwychwstanie

Codziennosc bohatera wiersza przenika się z planem ewangelicznej opowieści, otwiera się na wymiar egzystencjalnych doświadczeń granicznych, przywołuje najbardziej ekstremalne przygody ciała, dotyka tajemnicy narodzin i umierania. Cieleśność Łazarza, zmarłego i wskrzeszonego po czterech dniach, ukrywają bandaże, podobnie jak wzmiankowana wcześniej chustka na twarzy, rodzaj zasłony tego, co nie do pojęcia. Fantazmat zabandażowanego ciała bohatera najbardziej spektakularnego cudu niepokoi również wyobraźnię autora eseju *Przez zwierciadło*:

Mamy więc takie pytanie, na które nie będzie nam dana odpowiedź (na które nie wolno nam szukać odpowiedzi): czy Łazarz został wskrzeszony w tym ciele, w którym przez cztery dni leżał w grobie, czyli w ciele dnia piątego? czy w tym, w którym został do grobu złożony? czy ten, który siedzi przy stole w domu Marii i Marty, to Łazarz gniący i cuchnący (tuż przed chwilą wskrzeszenia Marta mówi do Chrystusa: „Panie, już cuchnie”), czy Łazarz cudownie odziany w ciało, które miał przed złożeniem do grobu w pieczarze? Ma to coś wspólnego z czasem lub raczej z czasami, które toczą się (kłębią) w świętej opowieści: czy czas, w który wdarło się Objawienie, jest jeszcze czasem linearnym, czy już takim nie-czasowym czasem, w którym łączą się, zwiłają różne czasy?<sup>64</sup>

---

64 J.M. RYMKIEWICZ: *Przez zwierciadło...*, s. 61.

Ciało, które łatwiej poddaje się opisowi statycznemu, napotyka trudności, gdy w grę wchodzi czas, zmienność, dojrzewanie, starzenie, umieranie. Czy to wciąż to samo ciało? Życie ciała jest nieustanną akcją, ono samo bardziej staje się niż jest. Może z tego powodu nierzadko wchodzi w rolę argumentu przeciw martwocie śmierci. Biologiczny czas życia naturalnie biegnie w stronę kresu, poddaje ciało władzy przemijania: „Teraz minąłem teraz znowu minę”.

Przypadek Łazarza burzy tę prostą temporalną jednokierunkowość. Nieoczekiwana pętla staje się nieprzejrystym znakiem. Powrót zmarłego do życia nie jest powrotem w to samo miejsce, to powód nakładania się czasów, niepojęta jednoczesność codziennych czynności i ostatecznych doznań. Podczas gdy biblijny Łazarz siedzi przy stole i leży w grobie, ten z wiersza Rymkiewicza goli się, je pierogi, modli się i czyta, a równolegle przemierza otchłanie między życiem i śmiercią, grobem i narodzeniem w zakrwawionych, śmiertelnych bandażach. Czas Łazarza wymknął się ludzkiej linearności i wiruje po kole, miesza porządki, pogłębia wymiar zwykłych działań, ale także przytłacza nadmiarem świadomości. Dar odzyskanego życia nie przynosi przecież wyzwolenia, lecz jeszcze silniej z życiem-umieraniem go wiąże.

Jakkolwiek nie znamy reakcji na cud wskrzeszenia konsekwentnie milczącego Łazarza, wśród literackich spekulacji na ten temat odnaleźć można skrajnie różne warianty jego psychicznego życia po śmierci. Przypomina o nich Jacek Leociak:

Wiedzę o słowach i zachowaniach Łazarza po wskrzeszeniu przynosi nam literatura apokryficzna. Odnajdziemy w niej dwa – biegunowo odmienne – wizerunki Łazarza wskrzeszonego. Jeden pióra Karela Čapka, ukazuje doświadczenie, które nazwałbym traumą wskrzeszenia. Drugi, autorstwa Eugene’a O’Neilla, przedstawia coś, co można by określić jako euforię wskrzeszenia.

Łazarz z *Księgi apokryfów* (1932) Čapka drży o swoje zdrowie i panicznie boi się umrzeć. Nie jest już tym samym człowiekiem, ugina się pod brzemieniem przywróconego mu życia, odczuwa dziwność i straszność swego istnienia po śmierci. Skarży się na udrękę choroby [...].

Łazarz z dramatu Eugene’a O’Neilla *Lazarus Laughed* (1927) po swoim wskrzeszeniu nie milczy jak Łazarz ewan-

geliczny, lecz wygłasza triumfalne przemowy, okraszając swe słowa euforycznym śmiechem. Zakłada w Betanii nową religię, która promieniuje na Rzym i tam zdobywa rzesze zwolenników. Głosi ekstatyczną radość życia, w którym nie ma już miejsca na lęk. Odrzuca nie tylko grozę śmierci, lecz także kwestionuje jej realność<sup>65</sup>.

Łazarzowi Jarosława Marka Rymkiewicza z pewnością obca jest euforia wskrzeszenia. Bliższy jest raczej traumatycznej świadomości, która odsłania mu „dziwność i straszność swego istnienia” i nakazuje trwać w splocie jednoczesnych porządków życia i śmierci. Jej dotknięcie stale bohaterowi *Thema regium* towarzyszy. Brzemie życia ciąży tym bardziej, że cudowny powrót od niczego go nie uwalnia, lecz wplątuje w straszliwy kołowrót wielokrotnego umierania. Biblijny Łazarz – jak wiadomo – zaraz po przywróceniu do życia staje się obiektem nagonki arcykapłanów. O jego dalszym losie rozmyśla Rymkiewicz:

Łazarz nie wsiadł więc na statek w Cezarei i nie popłynął do Marsylii, lecz został (prawdopodobnie) ukamienowany lub ukrzyżowany. Maria i Marta, jego siostry, znów wiążą jego ręce i nogi tymi samymi opaskami, które już raz zostały użyte, i składają go (twarz jest zasłonięta chustką) do grobu w pieczarze. Ciemność tam, kiedy grabarze zamykają otwór tym samym kamieniem, który kilka czy kilkanaście dni wcześniej został odsunięty. Ciało Łazarza zaczyna gnić po raz wtóry<sup>66</sup>.

Bohater *Thema regium* ma – jak się zdaje – dwie podstawowe obsesje: wyczuloną świadomość śmierci i gorączkowe przywiązanie do życia. Lekcja Łazarza paradoksalnie je pogłębia, zacieśnia i życiowe, i mortualne więzy, a co więcej faktycznie nie niesie z sobą łatwej pociechy. Cud wskrzeszenia nie wyzwala bowiem z ludzkiego porządku, nie przekracza horyzontu ciała. Jest jedynie ekstremalną przygodą cielesności, której nie oszczędzono niczego, ani trwogi

---

65 J. LEOCIAK: *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*. Warszawa 2009, s. 335–336.

66 J.M. RYMKIEWICZ: *Przez zwierciadło...*, s. 63–64.

i bólu umierania, ani koszmaru zgnilizny, ani odzyskanego życia z perspektywą ponownego przechodzenia przez traumę śmiertelnych zmagających. Dopóki trwa świadomość ciała, dopóty nie mija rozpaczliwe przywiązanie do niego, pomimo ułomności i przymusu umierania. Przypomina ono niemal szaloną obronę „ja”, które boi się, że poza fizycznym ciałem już siebie nie odnajdzie. Akceptacja życia oznacza zatem zgodę na śmierć i grozę.

„Choroba ta nie jest na śmierć” uspokajają słowa z *Ewangelii św. Jana* przypomniane w tytule wiersza. Jak rozumieć zatem tę ewangeliczną przypadłość? Czy to życie zanurzone w śmierci, czy ciało przeznaczone gniciu? Niejasna obietnica powtórzona za świętą Księgą w puencie utworu przekracza możliwości ludzkiego pojmowania, nie pomieści jej bowiem doświadczenie ziemskiego ciała. By dopuścić ją do świadomości, trzeba pozwolić na kiełkowanie choćby najbardziej niepewnego ziarenka wiary:

I wierzysz temu? Wierzę ǐście Panie  
Bo ta choroba jest na zmartwychwstanie

Namysł nad możliwością wyjścia z kołowrotu cierpienia i lęku zamkniętego w ciele rodzi potrzebę metafizyki. Tropienie słów zapisanych w świętej Księdze stawia nas jednak w obliczu zagadki. Poza granicami ciała i zakresem jego doznań rośnie wielka niepewność, od której niedaleko już do poszukiwania i pragnienia wiary:

Wiara zawsze rzuca cień niewiary. Bez tego cienia wiara stałaby się pewnością, a przestałaby być wiarą. Wiara nie jest bowiem decyzją rozumu czy uczuć. Jest wyrazem całej egzystencji człowieka poszukującej Boga. Wiara w perspektywie zagadki jest więc wiarą poszukującą, a nie wiarą, która odnalazła. Dopóki wierzymy, poszukujemy – i dopóki poszukujemy, wierzymy. Na tym polega zagadkowość wiary. Gdybyśmy jej nie mieli w ogóle, nie rozmyślalibyśmy nad zagadką Słowa. Gdybyśmy ją mieli w pełni, nie musielibyśmy niczego rozwiązywać<sup>67</sup>.

---

67 T. GADACZ: *Zagadka zagadki*. W: J.M. RYMKIEWICZ: *Przez zwierciadło...*, s. 84.



**Przypadki bezsennych nocy**



# Niedotykalna bliskość

O wierszu Stanisława Barańczaka *Płakała w nocy...*

## Zaproszenie do intymności

W tomie Stanisława Barańczaka *Chirurgiczna precyzja* odnajdujemy wiersz *Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*<sup>1</sup>. To jedna z pięciu zamieszczonych w tej poetyckiej książce villanelli<sup>2</sup>, być może nie najciekawsza formalnie, nie nazbyt rozległa treściowo, nie najbardziej znaczeniowo skomplikowana. Na tle innych wierszy autora wspomnianego tomu ten uderza prostotą i niemalże bezpośredniością wyrazu. Przypomnijmy go w całości:

Ani, jedynej

Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził.  
Nie był płaczem dla niego, chociaż mógł być o nim.  
To był wiatr, dygot szyby, obce sprawom ludzi.

I półprzytomny wstyd: że ona tak się trudzi,  
to, co tłumione, czyniąc podwójnie tłumionym  
przez to, że w nocy płacze. Nie jej płacz go zbudził:

ile więc było wcześniej nocy, gdy nie zwrócił

---

1 O wierszu tym piszą J. DEMBIŃSKA-PAWELEC: Stanisław Barańczak: „Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził”. W: EADEM: *Villanella. Od Anonima do Barańczaka*. Katowice 2006, s. 198–210 oraz J. KANDZIORA: *Figury intymności*. W: IDEM: *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*. Warszawa 2007, s. 382–386. Mój szkic nie ma intencji polemicznych, jest jedynie próbą znalezienia innych możliwości czytania tego intrygującego utworu.

2 O villanelli jako gatunku na szerokim porównawczym tle pisze J. DEMBIŃSKA-PAWELEC: *Villanella...*, s. 11–71.



uwagi – gdy skrzyp drewna, trzepiąca o komin  
gałąź, wiatr, dygot szyby związek z prawdą ludzi

negowały staranniej: ich szmer gasł, nim wrzucił  
do skrzynki bezsenności rzeczowy anonim:  
„Płakała w nocy, chociaż nie jej płacz cię zbudził”?

Na wyciągnięcie ręki – ci dotkliwie drudzy,  
niedotykalnie drodzy ze swoim „Śpij, pomiń  
snem tę wilgoć poduszki, nocne prawo ludzi”.

I nie wyciągnął ręki. Zakłóciłby, zbrudził  
toporniejszą tkliwością jej tkliwość: „Zapomnij.  
Płakałam w nocy, ale nie mój płacz cię zbudził.  
To był wiatr, dygot szyby, obce sprawom ludzi”<sup>3</sup>.

Wygląda na to, że wobec delikatnej materii uczuć wirtuozerski przymus autora *Elegii zimowej* uległ pewnemu osłabieniu. Temat uczuciowej relacji dwojga ludzi połączonych wspólnotą domu i snu został tu podjęty z wyjątkową otwartością i odwagą, a woal formy przybrał kształt nienachalny i zwiewny. Inne wiersze tomu poprzez zagęszczenie sensów i szeroką perspektywę uniwersalizującą obiecują interpretatorowi zapewne więcej, czeka na niego niewątpliwa satysfakcja deszyfratora skomplikowanych wielosensów. Tu – wyzwanie jakby mniejsze, więc i robota interpretacyjna mniej wdzięczna; tu – niby wszystko wiadome, a jednak trudno przejść obojętnie wobec niejasnej sugestii, że za pozorną oczywistością kryje się ważny przekaz.

Wiersz o kobiecie, która płakała w nocy, sytuuje się zaskakująco blisko liryki rozumianej tradycyjnie jako mowa uczuć, i to nieoczekiwane dla autora *Chirurgicznej precyzji* sąsiedztwo wyróżnia przytoczoną villanellę nie tylko spośród wierszy tomu, ale także na tle całej twórczości poety. Spodziewane fajerwerki formalne nieco tutaj przygasły, a wirtuoz jakby spuścił z tonu wobec błahego tematu kobiecej łzy. To zupełnie odmienny od pozostałych wiersz

---

3 Wiersz cytuję według edycji: S. BARAŃCZAK: *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Kraków 1998, s. 59.

Barańczaka. Villanella, dedykowana „Ani, jedynej”, swą innością intryguje i niepokoi zarazem.

## Igraszka

Sytuacja liryczna, będąca punktem wyjścia wiersza, jest prosta, by nie rzec: literacko banalna. Kobieta nocą płacząca w poduszkę nie wydaje się tematem nadzwyczajnie inspirującym. Bohaterka w tej roli świetnie odnajduje się w schemacie melodramatycznej opowieści lub w piosence, choć i tutaj – jak wiadomo – „szkoda twoich łez, dziewczyno”. Kobieta łąza to w gruncie rzeczy sprawa częsta, łatwa i błaha. Co innego szlachetne męskie łzy, poetycko usankcjonowane arcydzielnością łżańskiego liryku wieszczą. „Krótki płacz kobiecy” można przyjąć z powagą, gdy dotyczy męskich spraw synów, lecz poza tą szczególną sytuacją „Matki Polki” kobiece łzy, z racji swej życiowej powtarzalności i obfitości, w literaturze dewaluują się jako tematyczna błahostka. Cóż zatem z tego, że „Płakała w nocy...”, skoro kobiety w przeciwieństwie do mężczyzn przecież płaczą. A jednak nocne łzy bohaterki wiersza okazały się warte villanelli.

Ta forma gatunkowa, rozpowszechniona w literaturze francuskiej i angielskiej, wywodząca się z włoskiej pieśni ludowej uprawianej między XV i XVII wiekiem, charakteryzuje się sielankowymi właściwościami i ściśle określonym schematem budowy<sup>4</sup>. Tu wszystko jest precyzyjnie określone, długość oraz liczba zwrotek, refreniczna powtarzalność 1 i 3 wersu inicjalnej tercyny oraz układ rymów, który narzuca poecie konieczność nieustannych poszukiwań współbrzmień ograniczonych do dwóch tylko komponentów rymowych na przestrzeni całego wiersza. Villanella w sposób konieczny uwikłana jest zatem w powtórzenie i jako forma kunsztowna podlega przymusowi czujnej, conceptualnej obrony przed monotonią, która na każdym kroku jej zagraża.

Wrażenie prostoty wiersza jest zatem pozorne i powstaje na skutek porównania z innymi utworami tomu. Także na tle zamieszczo-

---

4 Podstawowe informacje o villanelli podają za Teresą KOSTKIEWICZOWĄ. Zob. *Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1988 (s.v. villanella).

nych w nim villanelli, ta zdaje się w mniejszym stopniu operować ostrymi zderzeniami sensów i brzmień, może więc być odbierana jako delikatniejsza, mniej agresywna formalnie, spokojnie poddana właściwej gatunkowi melodyjnej powtarzalności. Zwykle nocne zdarzenie, najpewniej powtarzalne („ile więc było wcześniej nocy, gdy nie zwrócił / uwagi [...]”), ujęte zatem zostaje w formę genologiczną, która niczym kobieta podlega rytmowi powtórzeń i szczyści się wrażliwością niuanse.

Villanella nie jest postacią gatunkową łatwą do realizacji. Chcąc uniknąć monotonii, miałości i nudy, jej twórca musi podjąć zręczną żonglerkę słowną, by z powracających fraz i współbrzmień uzyskać efekt wdzięku i znaczeniowej świeżości. Konieczność czujnego przestrzegania przepisów poetyki normatywnej czyni z niej potencjalną igraszkę słowną, podporządkowaną ścisłym zaleceniom formalnym. Na tym poziomie tematyczna błahostka – kobieca łza – spotyka się w wierszu Barańczaka z formą gatunkową niosącą z sobą potencjał niewinnej słownej gry, cyrkowej sztuczki, w której wykazać należy się szczególną zręcznością.

Rzecz ma oczywiście swoją drugą stronę. „Ta łza, co z oczu twoich spływa” – jak pamiętamy – dotkliwie rani męską duszę, porzucając zatem ironiczne uwagi o roli kobiecych łez w literaturze, warto w spotkaniu tematu i gatunku zobaczyć nie tylko literacką przyległość, ale także oczywisty kontrast. O stanie emocjonalnym bohaterki utworu nie wiemy niemal nic, pozostał jej „nocnym prawem”, lecz o jego intensywności świadczy reakcja – płacz. Cierpienie, smutek lub żal kobiety, których jedynie możemy się domyślać, zderzone zostały tutaj z kunsztowną lekką formą. Ten gest ma przynajmniej kilka konsekwencji.

Z powracających w villanelli Barańczaka refrenów, pierwszy akcentuje nocne zdarzenie:

Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził,

natomiast drugi podejmuje próbę oddalenia tego faktu, zatarcia jego wyrazistych konturów, przywołania osłony odgłosów nocy:

To był wiatr, dygot szyby, obce sprawom ludzi.

Te dwa wersy powtarzają się w tekście w różnych wariantach modyfikacyjnych, by ostatecznie spotkać się w finalnym czterowierszu i zamknąć wirowy ruch villanelli zdecydowanym akcentem. Taneczne wirowanie słów wpisane w strukturę gatunku nie wiąże się bowiem z możliwością kompozycji otwartej, ruch słów zmierza do wyrazistego finału, ostatecznego zatrzymania. Reguła budowy formy gatunkowej w tym konkretnym przypadku przekłada się na działania dwustronne, ściśle ze sobą wszakże sprzężone. Tendencja pierwsza, związana z pierwszym refrenem, nie pozwala zapomnieć o płaczu, jego natrętna obecność towarzyszy nam od początkowego wersu aż po finał. Tendencja druga natomiast, przywołująca atmosferę nocnego domu, obudowuje tanto zdarzenie delikatnym woalem szmerów:

[...] skrzyp drewna, trzępiąca o komin  
gałąź, wiatr, dygot szyby [...]

Płacz przestaje być wówczas bohaterem nocy, a staje się jednym z jej głosów, zacierają się jego wyrazistość, przygasa dramatyzm. „Śpij, pomiń...” i „Zapomnij” wyznaczają możliwą strategię zachowań wobec tego faktu.

Lekka forma villanelli na wzór odgłosów nocy tworzy zasłonę dla nocnego zdarzenia, opowiada o nim niejako z daleka, onieśmielona i zawstydzona delikatną naturą bezsennej „tkliwości”. Zasłona jest zatem podwójna. Osłona nocy i jej szmerów wzmocniona zostanie przez woal gatunkowej żonglerki słów, która wobec materii uczuć przyjmie postawę dystansu i stosownej odległości. Stanowcze domknięcie wiersza refrenowym dwuwерsem uczyni tę zasłonę szczelną, nocny płacz bohaterki pozostanie jej tajemnicą, jej „nocnym prawem”. Taniec słów zagłuszy historię, której nie poznamy. Uspokajająca kołysanka nakazów: „Śpij, pomiń...” i „Zapomnij” oddali ją od nas definitywnie.

Co więc kryje się za tańcem słów? Tajemnica kobiety pozostanie przysłonięta migotliwym woalem powtarzalnych fraz, skierujemy zatem naszą uwagę w stronę przebudzonego nocą bohatera.

## Świadek łez

Wytrącony ze snu mężczyzna postawiony zostaje w sytuacji krępującej i dwuznacznej. Stał się mimowolnym świadkiem płaczu i chociaż nie był brany pod uwagę jako adresat łez, mógł zakładać ewentualność ich niejasnego związku z jego osobą:

Nie był płaczem dla niego, chociaż mógł być o nim.

Brak zaproszenia do komunikacji bohater przyjmuje jako zobowiązanie do zachowania dyskrecji i bierności.

Płacz z wiersza Stanisława Barańczaka, odmiennie niż we *Fragmentach dyskursu miłosnego* Rolanda Barthes'a, zdaje się nie mieć wyraźnego odbiorcy. W refleksjach autora *Przyjemności tekstu* owa komunikacyjność płaczu postawiona została w sposób bezdyskusyjny. Pisze Barthes:

[...] kiedy płaczę, zawsze się do kogoś zwracam [...]. Płacząc, chcę wyrzucić na kimś wrażenie, presję [...]. Być może – tak dzieje się najczęściej – inny zmuszany jest w ten sposób do jawnego wzięcia odpowiedzialności za swoje współczucie czy swoją nieczułość; ale być może ja również: wyciskam z siebie łzy, aby udowodnić sobie, że mój ból nie jest złudzeniem [...]<sup>5</sup>.

W naszej villanelli wysiłek ukrycia płaczu – przypomnijmy:

[...] ona tak się trudzi,  
to, co tłumione, czyniąc podwójnie tłumionym  
przez to, że w nocy płacze [...]

– zdaje się wskazywać na wewnętrznego odbiorcę, choć komunikacyjna intencja łez, podobnie jak wiele spraw związanych z bohaterką utworu, pozostanie niejasna. Z całą pewnością natomiast przypadkowy i niezamierzony świadek nocnego zdarzenia pod-

---

5 R. BARTHES: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przekład i posłowie M. BIEŃCZYK, wstęp M.P. MARKOWSKI. Warszawa 1999, s. 253.

dany zostanie przymusowi „wzięcia odpowiedzialności za swoje współczucie czy swoją nieczułość”, odpowiedzialności – dodajmy – przed sobą samym. „Półprzytomny wstyd”, zarejestrowany na po-graniczu snu i jawy, jest tego wymownym dowodem.

Nocny płacz kobiety z kilku powodów obciąża bohatera wiersza. Po pierwsze dlatego, że łyzy mogą mieć z nim związek; po drugie – ponieważ stał się ich uczestnikiem, wbrew oczywistej intencji ukrycia ich przed światem; po trzecie – paradoksalnie dlatego również, że słysząc je po raz pierwszy, późno rozpoznał niedostrzeżoną dotąd osobną stronę wspólnego domowego życia. Niejasna wina bohatera wiąże się zatem zarówno z czułością nie w porę, jak i z jej brakiem. Z tej sytuacji nie ma dobrego wyjścia.

„Półprzytomny wstyd” lirycznego bohatera w zestawieniu z wyostrzoną świadomością bohaterki, która ze szczególną starannością „to, co tłumione, czyni podwójnie tłumionym”, owocuje pracę refleksji. Męska skłonność do niej bierze górę nad spontanicznością reakcji. Mikrodrاما odpowiedzialności za łyzy rozegra się w świecie myśli i wyobraźni. Ich kierunek określa pytanie o przeszłość:

ile więc było wcześniej nocy, gdy nie zwrócił  
uwagi [...]

a także trochę zaskakujące dociekania skupione wokół fantastycznych intencji świata rzeczy, czasem tuszujących, a czasem wydobywających z mroku „sprawy ludzi”. Karkołomny wysiłek owych prób objaśnienia jest swoistą odpowiedzią na trud ukrywania płaczu pod osłoną nocy.

Niejasna sugestia, że łatwiej objawić naturę rzeczy niż wydobyć z mroku ludzkie sprawy wyrazi się w wierszu przez koncept, przypisujący rzeczowość komunikacji, zgodnie ze słowotwórczą wskazówką, właśnie rzeczom. Nieco chropawe na tle całości lirycznego tekstu sformułowanie:

[...] ich szmer gaśł, nim wrzucił  
do skrzynki bezsenności rzeczowy anonim:

w równym stopniu odnosi epitet „rzeczowy” do treści komunikatu, co do jego sprawców – rzeczy. Natomiast komunikacja mię-

dzyludzka w villanelli Stanisława Barańczaka pełna jest tłumienia, niejasności i uników.

Relację między bohaterami wiersza wyznacza swoista symetria zaniechania. Z jednej strony – ona, ukrywająca nocą płacz „nie dla niego”, ze strony drugiej – on, który mimo wyraźnej pokusy „nie wyciągnął ręki”. Stłumiony płacz i stłumiony gest przesądzają sprawę. Nasi bohaterowie pozostaną unieruchomieni w swoich rolach, każde w swoim świecie. Tamtej nocy nie zdołają nawiązać bezpośredniej komunikacji. Zarys mikrofabuły przywołany w lirycznym tekście pozostanie zatem w formie załączkowej, nie wyniknie z niego żadna opowieść, bo nic się po prostu nie zdarzy. Powtarzalny rytm villanelli w odniesieniu do bohatera-świadka nocnego płaczu okazuje się rytmem retardacji i służy opóźnianiu decyzji o podjęciu jakichkolwiek działań. Taneczne wirowanie wokół powracających słów i wyobrażeń, to zatem także ruch wycofywania się z bezpośredniej reakcji na płacz bohaterki lirycznej.

### **„Na wyciągnięcie ręki”**

Villanella Stanisława Barańczaka podejmuje temat nie nazbyt wdzięczny poetycko. Nie będzie w niej miejsca na miłosny czar uwodzenia ani na niezwykle fajerwerki uczuciowych olśnień. Bliskość ludzi połączonych doświadczeniem wspólnego życia uwikłana jest w rytm codziennej powtarzalności. Tę cechę w wierszu przejmie nocna strona ich domowego bytowania. Rytm powrotów i nawiązań wiąże się z sytuacją porządkowania i oswajania bliskiej człowiekowi przestrzeni. W jakimś sensie porządek villanelli wpisze się i w tę jakość tematyczną wiersza. W obrębie gatunku niespodzianki mają jedynie charakter modyfikacji i niuansów stylistycznych. W domowym życiu jest jakby podobnie: większe odstępstwa od tego, co nieprzewidywalne, niepokoją i wymagają dostrojenia rytmu.

Gdy wyrwany ze snu bohater wiersza staje się mimowolnym świadkiem płaczu swej towarzyszki, jego wizja uporządkowanego świata ulega zakłóceniu. Niespodziewane oblicze wspólnego życia upomina się o konieczność uchwycenia lub zbudowania nowego rytmu. Zdarzenie jednej nocy podsuwa myśl o nocach innych, do tej najpewniej podobnych. Wysilek asymilacji nocnego faktu okaże się

próbą ponownego oswojenia świata „na wyciągnięcie ręki”. Porządek villanelli podsuwa rozwiązania nader przydatne. Kluczowa sytuacja poddana zostaje odmianie przez różnorodne formy zaimków:

Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził.

[...]

„Płakała w nocy, chociaż nie jej płacz cię zbudził”?

[...]

Płakałam w nocy, ale nie mój płacz cię zbudził.

Oswajanie przez powtórzenie zyskuje nieoczekiwanego sprzymierzeńca w gramatyce form osobowych. To, co pierwotnie obce i przedstawione z dystansu w finale wiersza staje się sprawą „ja” i „ty”. Villanella ujawnia swoją złożoną naturę. Podwójność refrenów umożliwia wprowadzenie w przestrzeń wiersza dwóch przeciwstawnych kierunków ruchu. O ile wcześniej skupialiśmy uwagę na tendencji oddalającej, odsuwającej ludzkie sprawy, łącząc je nade wszystko z uspokajającym woalem słów:

To był wiatr, dygot szyby, obce sprawom ludzi.

o tyle powtarzalność inicjalnej frazy poddanej fleksyjnym modyfikacjom uruchamia niespieszną dynamikę przybliżenia. W porządku villanelli obie te tendencje spotykają się we wspólnym przedsięwzięciu oswojania świata i budowy jego rytmu. Niewinne wirowanie słów nabiera wyższego sensu, ale również ujawnia swój niepokojący, bo niejednoznaczny charakter.

Świat domowy, świat „na wyciągnięcie ręki” uwyrażnia także paradoksalną naturę dotyku. Możliwość „wyciągnięcia ręki” i zaniechanie gestu uaktualniają jego znaną i dość oczywistą właściwość. Dotyk jest wyrazem bliskości, ale także przybrać może niepożądaną formę ingerencji poza bezpieczną intymność. Paronomastyczna definicja bliskości sformułowana w wierszu ma wyraźnie nowofalowe korzenie:

Na wyciągnięcie ręki – ci dotkliwie drudzy,  
niedotykalnie drodzy [...]



Pewna łatwość w dążeniu do lingwistycznego efektu może w niej razić, nie zmieni to jednak faktu, że dla uzasadnienia decyzji naszego bohatera ma ona znaczenie kluczowe. Powstrzymanie się od gestu tłumaczy obawa przed niebezpieczeństwami dotyku oraz szlachetne usankcjonowanie prawa towarzyszek wspólnych nocy do bezwarunkowej prywatności. Bierność mężczyzny łączy się zatem z postawą afirmacji, delikatność uczuć powstrzyma go przed „toporną tkliwością” gestu. Zaniechanie działań oznacza więc ustąpienie ze sceny, odejście na dalszy plan. Ostatnie słowa wiersza przypisane zostaną lirycznej bohaterce i chociaż powtórzą one to, co słyszeliśmy już kilkakrotnie, zaimkowna modyfikacja nada im znamienity rys bezpośredniego kontaktu.

Na koniec pozostaje jeszcze jedna wątpliwość. Kto właściwie mówi w zamknięciu villanelli? Żart ze wskazaniem nadawców „rzecowego anonimu” powinien nas nauczyć czujności w tej mierze. Jeśli rzeczywiście doszła tu do głosu bohaterka wiersza, rzecz kończyłby liryczny *happy end*. Jej słowa rozwiąłyby i uciszyły rozterki bohatera. Między kobietą a mężczyzną nastąpiłoby głębokie porozumienie, wzbogacone o uznanie wzajemnego prawa do marginesu osobności.

Ale istnieje także możliwość inna. Słowa wypowiedziane w zakończeniu wiersza są jedynie iluzją bezpośredniego kontaktu, wyobrażeniem bohatera o intencjach i potrzebach jego towarzyszek. Scena końcowa rozegrać się przecież może w jego wyobraźni i być rejestracją jego pragnienia. Uspokajające objaśnienie świata z jej perspektywy miałoby wówczas charakter usprawiedliwienia dla męskiej bezradności i nieumiejętności bezpośredniej reakcji. Ruch powtórzeń właściwy villanelli w tej sytuacji zyskałby jeszcze jedną funkcję. Wirowanie słów byłoby snuciem kokonu pewnych wyobrażeń o świecie, które nie objaśniają jego złożoności, a jedynie ułatwiają jego przyjęcie<sup>6</sup>.

---

6 Metaforą „kokonu wyobrażeń” posługuje się Maria JANION, relacjonując poglądy Ronalda Davida Lainga, dotyczące stosunków międzyosobowych, zawarte w książce *Ja i „inni”*. W kontekście wiersza Barańczaka ważne wydają się następujące zdania: „Każda osoba spowita jest – jakby na podobieństwo mumii pokrytej materialnymi warstwami – w ogromne ilości fantazmatów, wyobrażeń, urojeń, które uniemożliwiają dotarcie do »tego, co rzeczywiste«. Ukrywa się ono w kokonie, którego nie możemy rozerwać, zniszczyć, zde-

W wiersz Barańczaka wpisane zostały co najmniej dwie historie. Jedna o głębokim porozumieniu i druga o dotkliwej odległości między ludźmi. Symetria refrenów villanelli w pewnym sensie poświadcza obydwie te możliwości. W paronomastycznym równaniu: „dotkliwie drudzy, / niedotykalnie drodzy” proporcje nieznacznie przechylają szalę na stronę oddalenia (dotkliwie, niedotykalnie, drudzy). Ale rzecz pozostaje nierozstrzygnięta.

Migotliwy woal tanecznych słów niczego na dobrą sprawę nie objaśnia, w sposób intrygujący i irytujący zarazem pozostaje nieprzejrzysty.

---

mistyfikować, więc nie umiemy do niego dotrzeć”. (EADÉM: *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*. Warszawa 1991, s. 21).



# **Na ziarnku grochu**

## **O wierszu Stanisława Barańczaka**

### ***Powiedz, że wkrótce***

#### **Zachować formę**

W *Chirurgicznej precyzji* Stanisława Barańczaka zwraca uwagę jeszcze jedna villanella o bezsennej nocy. Wiersz *Powiedz, że wkrótce* to niezwykle świadectwo spotkania w tekście wirtuozerskiej formy genologicznej z przejmującym wyznaniem, które nie zdoła wszakże nazwać istoty rzeczy. W utworze tym krzyżują się bowiem dwie – na pozór niemożliwe do pogodzenia – liryczne strategie. Pierwsza jest demonstracją całkowitego panowania nad formą, sięga po rzadki w poezji polskiej wzorzec gatunkowy villanelli i realizuje jego rygory z mistrzowską precyzją. Strategia druga ma natomiast całkowicie odmienny charakter. W jej polu ujawnia się dramatyczna niemożność wyrażenia tego, co najistotniejsze, obnażona zostaje stylistyczna bezradność wobec egzystencjalnego doświadczenia. Pod fajerwerkami słownych igraszek najważniejsze, czyli „Wszystko”, pozostaje nienazwane. Oto wiersz:

Powiedz krtani, że wkrótce. I powiedz powiecie,  
tej kołdrze z piaskiem pod nią, księżniczce, nad ranem  
drażnionej ziarnkiem grochu. (Bo późno: po trzeciej).

W... no, to słowo, też na wpół martwe... w „powiecie”?  
W powiecie skóry wszyscy znają się nawzajem.  
Powiedz krtani, że wkrótce. I powiedz powiecie.

Wieści krążą tu, z ust do własnych ust, powietrze  
przez magnetofon tętnic przewija nagrane  
pogłoski: ziarnka gromu. Już późno, to przecież

prawie świt. Stań w łazience, patrz z bliska w powierzchnię

lusterka. Nie w twarz na dnie. W to, co zezna na niej  
pyłek, rysa szkła. Powiedz krtani. I powiece.

Po pierwsze, że już wkrótce. Po drugie – po jeszcze  
bardziej pierwsze – że całą widzianą na jawie  
ciemnością ziarnka grobu, choć późno, poprzecie

właściwą stronę skóry, tę, gdzie się po wieczne  
mgnienie skupiło Wszystko znane, nienazwane.  
Która? Wiesz przecież. Powiedz krtani. I powiece  
na tym jej ziarnku globu, za późno: Po trzecie –<sup>1</sup>

Jak to możliwe, że podczas lektury villanelli doświadczamy zarówno kunsztu, jak i bezradności poetyckiego mówienia, jesteśmy świadkami sprawności i kalectwa mowy, uczestniczymy jednocześnie w mistrzowskim popisie i dramatycznej kapitulacji? Ta opalizująca dwoistość niesie z sobą ogromny ładunek napięcia. Zręczna językowa forma pochwycić zdoła jedynie znikomą część ludzkiego doświadczenia. To, co w nim szczególnie trudne, świadomość własnego zamierania, bliskości końca pozostanie właściwie poza progiem nazywania, w mocy sugestii, niedopowiedzeń, szczelin pomiędzy słowami.

Świat przedstawiony w wierszu Barańczaka wyłoni się ze zderzenia dwóch biegunowo różnych sposobów poetyckiego mówienia: wirtuozerskiej sprawności formalnej i swoistej niezborności mowy. Kunszt genologicznego porządku w pewnym sensie podważy stylistyka językowych potknięć:

W... no, to słowo, też na wpół martwe... w „powiecie”?

[...]

[...] Po drugie – po jeszcze  
bardziej pierwsze – [...]

---

1 Cyt. według edycji: S. BARAŃCZAK: *Wiersze zebrane*. Kraków 2006, s. 471. Wiersz pochodzi z tomu *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Kraków 1998.

W spotkaniu dwóch dykcji każda z nich utraci swą jednoznaczność. Wirtuoz słowa nie uniknie cienia zwykłej ludzkiej bezradności. Pewność panowania nad językiem oraz egzystencjalna prawda i tym razem nie zdołają uzgodnić swych racji. A jednak – w sposób oczywisty – współobecność w wierszu dwóch „poetyk” ma swoje głębokie uzasadnienie. O ile „topornej” mowie bliżej do zapisu egzystencji, o tyle kunsztowna forma może być sposobem na przeciwstawienie się jej prawom: „To stąd te wszystkie rymy, rytmy, metafory, gry słów – to tylko rozmaite formy naginania bełkotu świata do jakiegoś znaczącego porządku [...]”<sup>2</sup>. Wobec dramatycznej świadomości bliskiego końca, rozpadu, wobec nieodwołalnego wyroku pozostaje jedynie heroiczna próba zbudowania dystansu, **zachowania formy**. Z tej perspektywy wirtuozerskie sztuczki zręcznego architekta słów zyskują wymiar egzystencjalnego heroizmu. Zatem przeciwko rozpaczcy i przeciw nicości – villanella!

## Bezsensowność

Wiersz *Powiedz, że wkrótce* nie umknął uwadze badaczy<sup>3</sup>. Jego kształt językowo-stylistyczny oraz sposób realizacji genologicznego wzorca villanelli poddała wnikliwej analizie Joanna Dembińska-Pawelec. W jej opinii, gatunkową postać, którą aktualizuje interesujący nas utwór, „można odczytać jako znak ikoniczny wizji

---

2 S. BARAŃCZAK: *O pisaniu wierszy*. W: IDEM: *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*. Kraków 1996, s. 154.

3 Marian STALA, pisząc o poezji III Rzeczypospolitej, umieszcza *Powiedz, że wkrótce* „w małej antologii rzeczy nie do pominięcia” (*Próba praktycznej wolności. Kilka myśli o poezji III Rzeczypospolitej, zapisanych wiosną 1998 roku*. W: IDEM: *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*. Kraków 2004, s. 286). Obszerne rozważania poświęcone wierszowi Barańczaka odnajdziemy w szkicach Joanny DEMBIŃSKIEJ-PAWELEC (*Z chirurgiczną precyzją. O wierszu Stanisława Barańczaka: „Powiedz, że wkrótce”*. W: *Miniatura i mikrologia literacka*. T. 1. Red. A. NAWARECKI. Katowice 2000, s. 248–264; przedruk w: IDEM: *Villanella. Od Anonima do Barańczaka*. Katowice 2006, s. 181–197) oraz Jerzego KANDZIORY (*Figury intymności*. W: IDEM: *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*. Warszawa 2007, s. 376–381).

sennej. Wiersz Barańczaka jest bowiem poetycką kreacją snu<sup>4</sup>. To rozpoznanie zdaje się potwierdzać, zdaniem autorki przytoczonych słów, zarówno charakterystyczny przebieg monologu lirycznego, chaotyczny i zagmatwany wprawdzie, lecz jednocześnie wpisany w rygor kompozycji powtórzeniowo-refrenicznej, jak i gra współbrzmień instrumentacyjnych, tworzących „magię sennych dźwięków”<sup>5</sup>.

Ta propozycja lekturowa podąży odmiennym tropem. *Powiedz, że wkrótce* z całą pewnością wyłoni się z przestrzeni nocy, wydaje się jednak, że jej treścią nie będzie sen, lecz doświadczenie jego braku, uporczywa, dręcząca bezsenność.

Co dzieje się nocą? – pyta Maurice Blanchot. – Na ogół wówczas śpimy. Dzień korzysta z nocy, by za pomocą snu usunąć noc. Spanie należy do porządku tego świata, jest musem, śpimy zgodnie z powszechnym prawem, które uzależnia naszą dzienną aktywność od nocnego spoczynku. [...] Sen to prosta czynność, otwierająca przed nami kolejny dzień. Spać – oto godny uwagi dowód naszej przytomności. Jedyne głęboko śpiąc, jesteśmy w stanie wymknąć się temu, co tkwi w głębi snu. Gdzież tu noc? Nie ma już nocy<sup>6</sup>.

W wierszu Barańczaka noc trwa. Tego, co „tkwi w głębi snu”, nie uda się uniknąć. Senne majaki ułudą zdarzeń nie zagłuszą głosu nicości. Bohaterowi wiersza „istota nocy nie pozwoli zasnąć”<sup>7</sup>. Wyteżona świadomość, udręczona nocnym trwaniem, rejestruje zwielokrotnione odgłosy, które zwykle tłumi zgiełk dnia lub przykrywa fabuła snu, lepiej lub gorzej naśladująca dzienną rzeczywistość. Wsłuchiwanie się w spotęgowany i niepokojący rytm własnego ciała, doświadczenie bezsensownego upływu pustych godzin i uporczywa myśl przynosząca nieuchronną oczywistość ostatecznego wyroku – to prawdziwe spotkanie z nocą.

---

4 J. DEMBIŃSKA-PAWELEC: *Villanella...*, s. 195.

5 Ibidem, s. 195–197.

6 M. BLANCHOT: *Sen, noc*. Przeł. T. KOMENDANT. „Literatura na Świecie” 1996, nr 10, s. 44.

7 Ibidem, s. 47.

„Powiedz krtani, że wkrótce. I powiedz powiece” – pierwszy z powracających w nieznacznie zmodyfikowanym kształcie refrenów tej villanelli ściśle powiąże z sobą ciało i czas. W rzeczywistości nocnego trwania, która unieważnia zgiełk codziennego życia, w miejsce zdarzeń i działań przychodzi wyczulona świadomość ciała i wzmożone poczucie upływającego czasu. Skończoność ciała jawi się z całą wyrazistością. Rozkaznik inicjalnego wersu nie zostawia miejsca na wahania czy wątpliwości. Poetycka etymologia, która za nic ma dzienną jasność rozumu, w brzmieniu słów tropi złowróżbną wiadomość i jej przeznaczenie: „Powiedz **krtani**, że **wkrótce**. I **powiedz powiece**”.

Świadomość, że czas jest ograniczony i ubywa go z każdą chwilą, pozbawiona znieczuleń, którymi dysponuje rzeczywistość dnia, nie pozwala o sobie zapomnieć. Powroty refrenu nie mają zatem wiele wspólnego z tanecznym wdziękiem dawnej villanelli. Rytm powtórzeń wyznacza tu natrętna myśl, komunikująca trudną do zaakceptowania konieczność: „Po pierwsze, że już wkrótce”. Z każdą nocą i z każdą godziną owo „wkrótce” nabiera mocy. Czas ciała kończy się nieubłaganie.

To rozpoznanie w jakimś sensie wylania się z przestrzeni paradoksu. Jest oczywiste, niepodważalne, a jednocześnie niemożliwe do oswojenia, dotkliwie obce<sup>8</sup>. Czy dziwi nas jeszcze, że przychodzi niejako z zewnątrz, w formie polecenia, którego nie sposób uchylić? Nie ulega wątpliwości, że przekaz, który z sobą niesie, jest jednoznaczny, a przecież jego istota kryje się w obszarze niedopowiedzeń, w składni zdań eliptycznych i za zasłoną eufemizmu. Nienazwana w wierszu śmierć czai się w mroku<sup>9</sup>. Gest cofnięcia się przed sło-

---

8 Podobnie interpretowana bywa natura śmierci. Píše Vladimir JAN-KÉLÉVITCH: „I stąd właśnie owo pomieszanie swojskości i obcości, które jest cechą śmierci: dziwna, a jednak tak swojska, że nawet najbardziej tępy człowiek rozpoznaje ją, pojmuje i oddaje jej hołd natychmiast, gdy tylko ją spotka. Taka jest właśnie owa kłócąca się z naturą naturalność, owa naturalna nadnaturalność śmierci”. (IDEM: *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*. W: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*. Wybór i przekł. S. CICHOWICZ, J.M. GODZIMIRSKI, wstęp S. CICHOWICZ. Warszawa 1993, s. 47).

9 W interpretacji Joanny DEMBIŃSKIEJ-PAWELEC (*Villanella...*, s. 189, 197) instrumentacja głoskowa wiersza ma charakter hypotypozy i reifikuje problematykę śmierci.



wem można zinterpretować różnie, niemniej jednak jego udziałem zawsze będzie pewna bezradność wobec zjawiska, które wymyka się ludzkiej władzy.

Mowa dnia, od czasów Adama, światłem rozumu oświeśla rzeczy, wyodrębnia je i nadając nazwy, karmi się poczuciem przejmowania nad światem kontroli. W mroku nocy złudna konstrukcja panowania nad nim znika, a pewność nazywania zastępuje, bliższa istocie nocnego doświadczenia, mowa sugestii: „Powiedz krtań. I powieć”. Skurcz ostatniego oddechu, milczenie po ostatnim słowie, ostatnie domknięcie powiek. Sugestia osadza perspektywę nieuchronnego końca w ciele. Krtań i powiekę, przywołane wielokrotnie w powtarzanym wersie, dotyka groza przeczucia. Treść niedopowiedzianej wiadomości (powiedz co?) nie bez powodu zastąpił jej docelowy adres (powiedz komu?). Nazywanie w perspektywie nocnego trwania ustępuje miejsca somatyzacji. Niepokój podchodzi do gardła, czai się pod powieką. To swoista kapitulacja rozumu i władzy objaśniania przed intensywnością doświadczenia. Domeną nocy pozbawionej snu jest zwielokrotnione odczuwanie tego, o czym dzienny umysł najchętniej by zapomniał. Uporczywa świadomość wzmocniona trybem rozkaznika, ponawiana rytmem powtórzeń, przychodzi ze strony nocy i atakuje go z siłą kropli drążącej skałę. To dlatego, jak pisze Maurice Blanchot,

Ludzie, którzy śpiją źle, zawsze wydają się mniej lub bardziej winni. Z jakiego powodu? Przywracają nocy obecność<sup>10</sup>.

### Piasek w klepsydrze

Theodor W. Adorno notuje:

Bezsenna noc: jest na to formuła, dręczące godziny, bez perspektywy końca i brzasku, rozciągnięte w daremnym wysiłku zapomnienia o pustym trwaniu<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> M. BLANCHOT: *Sen, noc...*, s. 45.

<sup>11</sup> T.W. ADORNO: *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Kraków 1999, s. 194.

Co dzieje się nocą, której nie wypełnia sen? Pozostawiona po stronie dnia rzeczywistość działań, budowania, osiągania celów, w mroku nocy ulega zawieszeniu i oddaleniu, w pewnym sensie zostaje unieważniona<sup>12</sup>. Czas, który nie organizuje życia, nie wyznacza spotkań ani odjazdów pociągów, nocą mógłby pozwolić nam od siebie odpocząć. Tak jednak się nie dzieje. „Dręczące godziny [...] rozciągnięte w daremnym wysiłku zapomnienia o pustym trwaniu” to spotęgowane doświadczenie czasu w jego paradoksalnej naturze, odczucie jego ciężaru i ulotności zarazem.

W wierszu Barańczaka czas odmierza natrętna formuła, wpisana w drugi z powracających refrenów villanelli:

[...] (Bo późno: po trzeciej).

[...] Już późno, to przecież

prawie świt. [...]

[...] choć późno [...]

[...] za późno [...]

Upływający czas ciąży, nie pozwala o sobie zapomnieć. Nic się nie zdarza, a mimo to nic nie jest w porę. Doświadczenie nocnego trwania rozciąga się pomiędzy „już późno” i „za późno”. W odwróconym porządku świata, w którym noc wypełniona jest czuwaniem, świt nie przychodzi wcześniej. Mijające chwile, identyczne niczym piassek w klepsydrze, „nad ranem” dotkliwie osadzają się pod powieką, „tą kołdrą z piaskiem pod nią”. „Ból kulisty w oczodołach”<sup>13</sup>, nie od

---

12 Pisze K. JASPERS: „**Norma Dnia** porządkuje naszą rzeczywistość – ludzką; wymaga jasności, konsekwencji, wierności; [...] każe realizować w świecie, budować w czasie, udoskonalać nieskończenie rzeczywistość-ludzką. Ale na krańcu Dnia przemawia inny głos. Odrzucenie go nie załatwia bynajmniej sprawy. **Pasja Nocy** przebija wszelkie nakazy. Rzuca się w ponadczasową otchłań Niebytu, która wciąż wszystko w swoje wiry. Każda konstrukcja w czasie, jako manifestacja historyczna, wydaje się jej powierzchownym złudzeniem”. IDEM: *Antynomia dnia i nocy*. W: *Panorama myśli współczesnej*. Red. G. PICON. Paryż 1967, s. 94.

13 S. BARAŃCZAK: *Śpiący*. W: IDEM: *Wiersze zebrane...*, s. 105. Wiersz z tomu *Dziennik poranny* (1972).

dziś znany bohaterowi wierszy autora *Dziennika porannego*, zapisuje upływ czasu w ciele, „w tym piekącym siewie / ziarn piasku pod powiekami”<sup>14</sup>. Doświadczany bez znieczulenia dziennej aktywności czy snu, czas nie mija niepostrzeżenie, czas boli.

Paradoksalnie jednak ta temporalna dotkliwość idzie w parze z równie bolesnym odczuwaniem jego nieuchwytności. Wobec czasu zawsze pozostajemy w tyle, zawsze „za późno”. Píše Theodor W. Adorno:

[...] przerażające są te bezsenne noce, kiedy czas kurczy się i bezpłodnie przecieka przez palce. Człowiek gasi światło w nadziei na długie godziny spokoju, które by mu pomogły. Ponieważ jednak nie może uśmierzyć myśli, zbawczy zapas nocy zostaje strwoniony i nim człowiek zdoła pod pilnie zamkniętymi powiekami niczego już nie widzieć, wie, że jest **za późno**, że **wkrótce** spłoszy go świt [podkr. – J.K.]. Podobnie może upływać ostatnie godziny skazańca, niepowstrzymanie, bezużytecznie<sup>15</sup>.

Poczucie czasu, który się kurczy i którego nie można zatrzymać, potęguje złowroga perspektywa – „wkrótce”. Spojrzenie w przyszłość unieważnia „teraz”. Czasu zostało niewiele, lecz już nie sposób go zapełnić. Nieuchronność wyroku – „Powiedz krtani, że wkrótce. I powiedz powiecie” – obezwładnia.

W stanie doskonałej bezsilności indywiduum postrzega czas, który jeszcze dano mu do przeżycia, jak krótkie godziny przed egzekucją. [...] Może warunkowo przydzielona przez społeczeństwo kwota życia została już zużyta. Ciało rejestruje taki strach w ucieczce godzin. Czas ulatuje<sup>16</sup>.

Notatka Adorna o bezsenności i wiersz Barańczaka przynoszą podobne rozpoznanie. Noc bezlitośnie obnaża ludzką bezsilność

---

14 S. BARAŃCZAK: *Zbudzony w jeszcze głębszy sen*. W: IDEM: *Wiersze zebrane...*, s. 34. Wiersz z tomu *Korekta twarzy* (1968).

15 T.W. ADORNO: *Minima moralia...*, s. 194–195.

16 Ibidem, s. 195.

wobec czasu. W villanelli *Powiedz, że wkrótce* umyka on w takt śmiertelnego odliczania: „bo późno” – „już późno” – „choć późno” – „za późno”. „Kołdra z piaskiem” niepokojąco kojarzy się z „ciemnością ziarnka grobu”. Banalne odczucie piasku pod powiekami przywołuje myśl o ostatnim posłaniu i budzi grozę, nawet jeśli dawno nie pamiętamy już o „piaskunie”, który straszy pustą powieką<sup>17</sup>. W bliskim, domowym świetle narasta zagrożenie niczym kara dla niegrzecznych dzieci za bezsenność. „Niesamowite – zdaniem Freuda – jest rodzajem tego, co budzi trwogę, co zaś sprowadza się do tego, co od dawna znane, znajome”<sup>18</sup>. Odsuwana na co dzień świadomość nieuchronnie zbliżającego się końca czai się w ciele, każdej nocy rośnie do rozmiarów oczekiwania na egzekucję wyroku.

Zawieszenie głosu w finale utworu jest rozwiązaniem przewrotnym jak na reguły villanelli, zwyczajowo domykanej spotkaniem dwóch refrenów, bez możliwości niespodzianki. Tutaj, spełniony wymóg powtórzenia: „za późno: Po trzecie –” niesie z sobą znamiennej modyfikację. Dramatycznie przerwana mowa sugeruje przecucie chwili, w której na wszystko rzeczywiście będzie już „za późno”. Czy w horyzoncie sięgającym „po wieczne mgnienie” kryje się choć nikła szansa ocalenia?

## Nieznosne ziarnko

Rano królowa zapytała ją, jak spędziła noc.

– O, bardzo źle! – powiedziała księżniczka – Całą noc oka nie mogłam zmrużyć. Nie wiadomo, co tam było w łóżku. Musiałam leżeć na czymś twardym, bo mam całe ciało brązowe i niebieskie od sińców. To straszne!<sup>19</sup>

---

17 „To taki niegodziwiec, który przychodzi na zawołanie, kiedy dzieci spać iść nie chcą, i rzuca im garściami piasek w oczy, aż im z orbit wychodzą; wtedy je pakuje do worka i zanosi na księżyc swoim dzieciom do zjedzenia”. E.T.A. HOFFMANN: *Piaskun*. Przeł. F. FALEŃSKI. W: E.T.A. HOFFMANN: *Opowieści fantastyczne*. Wybór W. KOPALIŃSKI. Warszawa 1959, s. 245.

18 Z. FREUD: *Niesamowite*. W: IDEM: *Pisma psychologiczne*. Przeł. R. RESZKE. T. 3. Warszawa 1997, s. 236.

19 H.Ch. ANDERSEN: *Baśnie*. Przeł. S. BEYLIN i J. IWASZKIEWICZ. Warszawa 1972, s. 13.

Bohaterce znanej baśni Andersena wrażliwa skóra „prawdziwej księżniczki” nie pozwoliła zasnąć, mimo posłania z dwudziestu materaców i tyłuż puchowych kołder. Cóż jest powodem bezsenności bohatera wiersza Barańczaka?

Pomysł na liryczną opowieść w oczywisty sposób został zaczerpnięty z ironicznej opowiadki duńskiego baśniopisarza. „Powieka” zestawiona w pierwszej tercynie z kapryśną bohaterką baśni i „ziarkno”, będące przyczyną jej nocnej udręki, nawołują do siebie z dwóch na przemian powracających refrenów villanelli. Wirująca kompozycja wiersza od początku do końca wokół nich się kręci. Przywołanie znanej każdemu dziecku fabuły buduje dystans wobec egzystencjalnej męki bezsennej nocy. Co nie pozwala zasnąć? Przeczulona powieka i drobina, która ogromnieje pod nią do rozmiarów globu.

Ironista Andersen ziarkno grochu, będące dowodem prawdziwości zarówno księżniczki, jak i opowiedzianej historii, oddał do muzeum, „gdzie jeszcze teraz można je oglądać, o ile go ktoś nie zabrał”<sup>20</sup>. W wierszu Barańczaka ów wątpliwej wartości eksponat muzealny uruchamia kapitalną grę paronomazji. „Ziarkno grochu” w kolejnych nawrotach refrenu ulega znaczącym przeobrażeniom. Powraca jako „ziarkno gromu”, „ziarkno grobu”, wreszcie „ziarkno globu” i już nie sposób uznać je za niewiele znaczącą błahostkę. Podczas trwania nocy niemogącemu spać dokucza nie tylko piasek umykających godzin, dręczy go narastający niepokój, lęk budzi zawsze zbyt bliska perspektywa śmierci, dotkliwy ból sprawia w końcu świat, zagrożony w swym niepowtarzalnym istnieniu pod powieką przemijającego człowieka.

Pisze Maurice Blanchot:

Sen jest bezgranicznym zawierzeniem, dzięki któremu, widząc granicę świata, zyskuję pewność jego istnienia, i z tej skończonej perspektywy ujmuję go w taki sposób, by świat trwał dalej, dawał mi pozycję i oddech. Źle sypiać to przecież nie móc znaleźć sobie miejsca. Człowiek cierpiący na bezsenność przewraca się z boku na bok w poszukiwaniu owej prawdziwej pozycji, o której wie, że jest tylko

---

20 Ibidem, s. 14.

jedna, i że w tym jedynym punkcie świat wyrzeknie się swojego obłądnego ogromu<sup>21</sup>.

Co skazuje na nocne wędrówki bohaterów bezsenności? „Prawdziwa księżniczka” moknie wśród burzy, zanim zapuka do drzwi księcia, bohater Barańczaka drepcze nad ranem do łazienki. Nieвозмоść znalezienia sobie miejsca ani wygodnej pozycji może mieć związek, jak chce Blanchot, z ogromem świata i lękiem o jego trwanie. Bezsenność w pewien sposób łączy się z egzystencjalną bezdomnością. Krążący w domowej przestrzeni bohater villanelli Barańczaka nie odnajduje w niej, podobnie jak nie odnalazł w czasie, bezpiecznego schronienia. Nazbyt czuła powieka nie spełni się w roli przytulnej kołdry zachęcającej do snu. Nieznośne ziarnko pod nią pęcznieje. Za jego sprawą w rejony najbliższe bohaterowi wdiera się czas, śmierć i świat z jego „obłądnym ogromem”. W mroku nocy „z całą widzianą na jawie ciemnością ziarnka grobu” rysuje się jedyna pewna perspektywa odnalezienia własnego miejsca. Słowo „dom” nie padnie w wierszu ani razu, mimo oczywistości przedstawionej w wierszu przestrzeni. „Niesamowite” (*unheimlich*) kielkuje w pozornie oswojonym świecie. Przekracza także granice ciała.

### **„Zagłębiam się w ciele”**

„W powiecie skóry wszyscy znają się nawzajem” – to optymistyczne rozpoznanie zaskakuje: skłania do tego, by jeszcze raz postawić sobie pytanie o egzystencjalną bezdomność. Może jednak istnieje bezpieczny azyl „w powiecie skóry”, swojskim, rozpoznanym, połączonym wewnętrznymi więzami wzajemnej zażyłości. Ciało tak przedstawione traci swą tajemniczość, zachęca do wycofania się poza granice skóry, obiecuje wytchnienie w oswojonej przestrzeni, która – jak się zdaje – niczym nie może nas zaskoczyć<sup>22</sup>. Czyżby

---

21 M. BLANCHOT: *Sen, noc...*, s. 45.

22 O sprowadzeniu „nieznanego i złowrogiego wnętrza ciała do znanego i swojskiego krajobrazu” pisze w swej interpretacji J. KANDZIORA: *Figury...*, s. 381.

zatem rysowała się możliwość odnalezienia punktu, wzmiankowanego przez Blanchota, w którym „świat wyrzeknie się swojego obłądnego ogromu”?

W wierszach Barańczaka pisanych przeszło dwadzieścia lat wcześniej ciało porażało obcością i miało wymiar tajemnicy<sup>23</sup>:

Chciałbym się raz dowiedzieć, co właściwie o tym  
myśle,  
o tym sobie (czas wreszcie pomyśleć o sobie,  
zakrzętnąć się w przedśionkach serca,  
wyjaśnić tlenem, na czym właściwie polega  
czerni krwi w żyłach, ustalić jaki wniosek płynie  
z gruczołów, co kryje się pod okrągłym  
pozorem czaszki, dokąd w gruncie życia zmierza  
całe to wiotczące, spocone, dyszące  
ciało);<sup>24</sup>

W *Widokówce z tego świata* stało się przedmiotem uważnej lektury:

[...] Zagłębiał się w ciele,  
w którym zaszyfrowane są tajne wyroki  
śmierci lub dożywocia – co niewiele  
różni się jedno z drugim w grząskim gruncie rzeczy,  
a jednak ta lektura  
wciąga mnie, niedorzeczny  
kryminał krwi i grozy, powieść-rzeka, która  
swój mętny finał poznać mi pozwoli  
dopiero, gdy i tak nie będę w stanie unieść  
zamkniętych ciepłą dłonią zimnych powiek<sup>25</sup>.

23 O przedstawieniach ciała w poezji Stanisława Barańczaka pisali między innymi: K. BIEDRZYCKI: *Świat poezji Stanisława Barańczaka*. Kraków 1995, s. 43–71; A. LEGEŹYŃSKA: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999, s. 165–183.

24 S. BARAŃCZAK: *Chciałbym się raz dowiedzieć, co właściwie*. W: IDEM: *Wiersze zebrane...*, s. 193. Wiersz z tomu *Ja wiem, że to niestuszne*. *Wiersze z lat 1975–1976* (1977).

25 IDEM: *Widokówka z tego świata*. W: IDEM: *Wiersze zebrane...*, s. 362. Wiersz z tomu *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988* (1988).

W villanelli z końca wieku znajomość z ciałem osiągnęła stopień pełnej zażyłości. Co więcej, nie istnieje już żadna wątpliwość co do kierunku, w którym ono zmierza. Paradoksalnie jednak właśnie dlatego bliski „powiat” ciała nie może stać się bezpieczną przystanią. „W... no, to słowo, też na wpół martwe... w »powiecie«”. Łamiący się głos i cudzysłów sygnalizują problematyczność tego pozornie tylko oswojonego terytorium. „Na wpół martwe” spotyka się tam z wewnętrzną, nerwową ruchliwością:

Wieści krążą tu, z ust do własnych ust, powietrze  
przez magnetofon tętnic przewija nagrane  
pogłoski: ziarnka gromu. [...]

W ciele narasta groza, zapowiedź katastrofy. Sprawnie działająca machina przekazuje złowieszczą wiadomość: „Powiedz krtani, że wkrótce. I powiedz powiecie”. Dziwaczne rozczłonkowanie ciała, autonomiczność jego części – pozostają w jawnej sprzeczności ze swojskim „powiatem skóry”. Połączone jeszcze wspólnotą ostatecznego celu, zdają się jednak ciążyć ku rozpadowi. W dobrze znanej, bliskiej przestrzeni kiełkuje „ziarnko gromu”, zapowiedź śmiertelnego niebezpieczeństwa. Wnętrze ciała, ruchliwe, lecz „też na wpół martwe” przegląda się w „ciemności ziarnka grobu”. W machinie tętnic – o dziwo! – nie krąży już krew, lecz złowrogie pogłoski. To zaniechanie wydaje się szczególnie znamienne. Instrumentacja głoskowa wiersza (*krtań, wkrótce, skóra, ziarnko...*) zdaje się domagać „*krwi*”, która przecież z regularną powtarzalnością współtworzyła Barańczakowskie obrazy ciała. Bez jej jednoczącej mocy bohater villanelli na naszych oczach niemal rozpada się na kawałki. Powieka, krtani, usta zyskują samodzielną aktywność, „w powiecie skóry” połączone nie jednością krwiobiegu, lecz wspólnotą przekazywanych pogłosek. Nagłaśniająca maszyneria sieje lęk. Z piaskiem zamiast łez pod powiekami i grozą w żyłach zamiast krwi to ciało żyje już tylko pozorami życia.



## Przed lustrem

Nie od dziś wiadomo, że spojrzenie w lustro bywa tyleż nęcące, co niebezpieczne. Historia Narcyza dostarcza wielu lekcji. Ostrzeżga Walter Hilsbecher: „Nie doceniamy lustra, jeśli widzimy w nim tylko instrument próżności. W lustrze kryje się powierzchnia i głębia świata”<sup>26</sup>.

[...] Już późno, to przecież

prawie świt. Stań w łazience, patrz z bliska w powierzchnię lusterka. Nie w twarz na dzień. W to, co zezna na niej pyłek, rysa szkła. [...]

Ten być może najbardziej zastanawiający i zapadający w pamięć fragment villanelli przywołuje w pamięci wiersz młodziutkiego Czesława Miłosza *Świty*, który – jak twierdzi Stanisław Barańczak – „właśnie jemu otworzył niegdyś nagłym błyskiem oczy na to, czym może być i co potrafi z nami czynić poezja”<sup>27</sup>. Niepokojący, umiścowiony przed świtem czas lirycznej akcji okazał się niezwykle intrygujący także dla autora *Dziennika porannego* i *Chirurgicznej precyzji*. Czas niepewny i niebezpieczny, pora zatartych konturów świata i trudnych egzystencjalnych rozpoznań. Spojrzenie w lustro przed świtem może utwierdzić nas w swoim istnieniu lub odsłonić zbyt wiele. Bohaterka wiersza Miłosza:

Przez czarne lustro idzie. [...] <sup>28</sup>

W nagłym widzeniu doświadcza groźnej nieuchronności czasu. Gdy „zawyje czas”,

---

<sup>26</sup> W. HILSBECHER: *Apologia Narcyza*. W: IDEM: *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*. Wybór i wstęp S. LICHANŃSKI, przeł. S. BŁAUT. Warszawa 1972, s. 67.

<sup>27</sup> S. BARAŃCZAK: *Tunel i lustro (Czesław Miłosz: „Świty”)*. W: IDEM: *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wy tłumaczenia po co i dlaczego się pisze*. Londyn 1990, s. 18.

<sup>28</sup> C. MIŁOSZ: *Świty*. W: IDEM: *Wiersze*. T. 1. Kraków 2001, s. 82. Wiersz pochodzi z tomu *Trzy zimy* (1936).

[...] dwie łzy  
lekko wyciera kobieta chusteczką  
i farbą przyciemnia brew.

by z temporalnego tunelu powrócić do dnia teraźniejszego<sup>29</sup>.

Bohater wiersza Barańczaka nie potrzebuje wehikułu czasu, nie patrzy w przeszłość, ani nie pyta o przyszłość. Lustro nie odsłoni mu jego losu, gdyż ten jest aż nazbyt jasny. „Na wpół martwy” nie uroni łzy. O jej związku z odbiciem w lustrze dobrze wiedział podmiot wczesnych wierszy autora *Jednym tchem*:

[...] czy są  
skrawkami srebra, które muszę zalać  
szkłem łez, aby w tym lustrze  
odzyskać twarz; [...] <sup>30</sup>

Czyżby dla bohatera villanelli *Powiedz, że wkrótce twarz w lustrze* była już nie do odzyskania? Zastanawiająca przestroga, nakazująca patrzeć „w powierzchnię / lusterka. Nie w twarz na dnie” może mieć podłoże lękowe. Obawa, że „na wpół martwy”, jak upiór, nie ma już swojego odbicia, skłania do tego, by skupić się na drobinach istnienia, na tym, co niewątpliwie jest. W trudnej porze przed światem – „pyłek, rysa szkła” zyskują rangę dowodów na istnienie świata<sup>31</sup>. Stojący przed lustrem bohater nie rozstrzyga problemów tożsamościowych, nie pyta o to, kim jest, bo niepewność, czy jeszcze w ogóle jest, powstrzymuje go przed szukaniem w szklanej tafli swego odbicia.

Skoro obrazy w lustrze – co oczywiste – tworzy światło, w niepewnym czasie przed światem mrok zaciera ich wyrazistość, nadaje odbitemu światu widmową nierealność<sup>32</sup>. Niewykluczone, że o tej

29 Por. S. BARAŃCZAK: *Tunel i lustro...*, s. 26–27.

30 IDEM: *Twarzą w trawę*. W: IDEM: *Wiersze zebrane...*, s. 57. Wiersz z tomu *Jednym tchem*.

31 Inaczej scenę przed lustrem interpretuje J. KANDZIORA, widząc w niej przezwycięzenie perspektywy egocentrycznej i wybór „Nieobjętego Świata” jako przedmiotu opisu poety. IDEM: *Figury...*, s. 377–378.

32 Pisze Walter HILSBACHER: „Lustro [...] oddala. Czyni z rzeczywistości obraz, fatamorganę. Przenosi ją w ową nierealność, która przywraca jej

porze lustro – „też na wpół martwe” – jest czarne, jak u Miłosza, i wyjawia mroczne tajemnice. „Twarz na dzień” zdaje się oddalać, zamazywać, znikać. Lepiej nie patrzeć, bo możliwe, że wszystko, co można tam zobaczyć, to tylko „cała widziana na jawie ciemność ziarenka grobu”.

Pytanie, jakie rodzi się przed lustrem w bezsennej godzinie przed świtem, nie brzmi: kim jestem, lecz: czy jestem. Trawiony nocną udręką bohater wiersza Barańczaka wydany jest na zakusy nicości. Świadomość własnego zamierania przychodzi ze strony nocy i kielkuje w ciele, tajemnicze głosy – „powiedz, że wkrótce” – osaczają go z każdej strony. Zmęczone brakiem snu ciało zdaje się rozpadać na kawałki. Lusterko rejestruje zamazywanie się konturów „twarzy na dzień”. Podczas gdy na jego powierzchni osadza się „pyłek”, zobaczyć można „rysę szkła”, głębia zwierciadła pokazuje horyzont, „gdzie – jak pisze Walter Hilsbecher – łączy się życie i śmierć, ból i zapomnienie, początek i koniec”<sup>33</sup>.

Z tej perspektywy powrót na powierzchnię lustra jest zatem chwytaniem się zwykłej realności („pyłek”, „rysa szkła”) niczym brzytwy, by nie utonąć w groźnych wirach metafizycznej głębi. To – najprawdopodobniej – jedyny rodzaj obrony przed niepodważalną świadomością własnego zanikania w otchłani czasu. Dopóki owa realność jawi się w oku doświadczającego jej bohatera, jego życie, choć zagrożone wyrokiem („wkrótce”), trwa. Pewnie dlatego ważniejsze od zanikającej własnej postaci w lustrze okaże się inne odbicie, to, „gdzie się po wieczne / mgnienie skupiło Wszystko znane, nienazwane”, jednostkowe widzenie świata pod powieką patrzącego nań podmiotu.

*Powiedz, że wkrótce* Stanisława Barańczaka to zapis śmiertelnych zapasów. Wrzuconemu w samotność bezsennej nocy bohaterowi każdą tkanką ciała doświadczyć przyjdzie lekcji *memento mori*. Dramat utraty samego siebie zapisany w wierszu jest rodzajem próby, która – by użyć słów Emmanuela Lévinasa poświęconych pisarstwu Maurice’a Blanchota – jawi się jako „nieustanne rozwa-

---

utracony przewrotny czar zagadki. Wchłaniania ją w swoją widmowo bezprzestrzenną, duchową przestrzeń” (*Lustro i horyzont. Dialog o planowanym esej*). W: IDEM: *Tragizm...*, s. 190).

33 W. HILSBECHER: *Apologia Narcyza...*, s. 74.

żanie tego, czego nie można pojąć, przed czym »ja« traci swą tożsamość”. Zatem „śmierć to nie koniec, lecz kończenie bez końca. Jak w niektórych opowiadaniach Edgara Poe, gdy zagrożenie zbliża się coraz bardziej, a bezsilne spojrzenie wciąż jeszcze mierzy tę odległą bliskość”<sup>34</sup>. W wierszu Barańczaka przed rozpaczą w obliczu tak dramatycznej perspektywy broni jedynie opowiedzenie się po stronie własnego „ziarnka globu” pod powieką. Jego uporczywa dotkliwość nie zmienia faktu, że „widzenie rzeczy w ściśle indywidualnej perspektywie – to po prostu sposób poezji na stawianie oporu światu, ilekroć zechce on zepchnąć jednostkę ze sceny”, choć „koniec końców [...] do świata, nie do poety należy ostateczna pointa”<sup>35</sup>.

---

34 E. LÉVINAS: *Spojrzenie poety*. Przeł. M.P. MARKOWSKI. „Literatura na Świecie” 1996, nr 10, s. 73–74.

35 S. BARAŃCZAK: *O pisaniu wierszy...*, s. 154–155.





**Samotność podróży**



# Świat i „ja”

## O poezji Ryszarda Kapuścińskiego

Powiedział mi kiedyś, podczas spaceru po ulicach Mediolanu, że chciałby być pamiętany jako poeta i autor aforyzmów: ktoś, kto w kilku słowach opisuje świat.

Francesco M. Cataluccio<sup>1</sup>

### Ryzyko poezji

Przygoda Ryszarda Kapuścińskiego z poezją trwa przez całe świadome życie pisarza. Rozpoczyna ją wiersz nastoletniego poety, drukowany w prasie w roku 1949<sup>2</sup>, kończy tom *Prawa natury* z roku

---

1 F.M. CATALUCCIO: *Godność faktów*. Przeł. J. UGNIĘWSKA. „Książki w Tygodniku” [dodatek do:] „Tygodnika Powszechnego” 2007, nr 5, s. 11.

2 O juveniliach Ryszarda Kapuścińskiego w różnych perspektywach piszą B. NOWACKA: *Ślad i obecność. Wspomnienie o Ryszardzie Kapuścińskim*. „Opcje” 2007, nr 1, s. 82–85 oraz A. KALISZEWSKI: „*Nauczyć się myśleć o człowieku*”. *Poezja Ryszarda Kapuścińskiego*. W: *Ryszard Kapuściński. Portret dziennikarza i myśliciela*. Red. K. WOŁNY-ZMORZYŃSKI, W. PIĄTKOWSKA-STEPANIAK, B. NIERENBERG, W. FURMAN. Opole 2008, s. 263–273. Wczesne wiersze mistrza reportażu dość szybko podążą tropem socrealistycznych wzorów. W monografii Ryszarda Kapuścińskiego czytamy: „Zawsze później będzie on nazywał swoje pierwsze wiersze *produkcyjną majakowszczyzną* i dziękował Bogu, że nie wydał wówczas żadnego tomiku. Jednak, jak wiadomo, pisarz wróci do wierszy (w latach osiemdziesiątych) i wtedy zacznie się domniemywać, że dla jego biografii twórczej także te pierwsze, nieporadne poszukiwania, szybko zdławione socrealistyczną poetyką, mają znaczenie niebagatelne. Poszuka się w nich zapowiedzi prób pożenienia poezji z reportażem. Lapidarność, skłonność do metafory, wycucie i znawstwo słowa – to tylko kilka najważniejszych, a przecież mających swe źródło właśnie w poezji, wyznaczników stylistycznych późniejszego piarstwa Kapuścińskiego”. Zob. B. NOWACKA, Z. ZIĄTEK: *Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza*. Kraków 2008, s. 37.



2006, który z perspektywy domkniętego życia autora *Cesarza* okaże się jedną z jego ostatnich książek i zyska wagę lirycznego testamentu. Twórczość Kapuścińskiego zamyka zatem symboliczna klamra, poezja jest pierwszym i ostatnim słowem pisarza, pojawia się u progu jego literackich poszukiwań i dopełnia błyskotliwą karierę światowej sławy reportera delikatnym, lirycznym akcentem. To oczywiście przypadek, lecz jakże znamienity.

Poetycki dorobek Kapuścińskiego jest ilościowo skromny, tworzą go dwa niewielkie tomiki. Pierwszy z nich, wydany w 1986 roku – *Notes*, zawiera zaledwie 30 utworów, późniejsze o dwadzieścia lat *Prawa natury* liczą 55 wierszy. Kilkadziesiąt utworów poetyckich z pewnością nie stanowi przeciwwagi dla bestsellerowych książek reporterskich, których ilość wraz z tłumaczeniami wymagałaby przestrzeni kilku bibliotecznych szaf. Nie sposób również porównać intensywności czytelniczego odbioru towarzyszącego prozie i wierszom Kapuścińskiego. Jeden z najchętniej czytanych polskich pisarzy na świecie jako poeta znany jest jedynie niewielkiej grupie szczególnie zainteresowanych czytelników. Mówić tutaj o dwóch nurtach twórczości – prozatorskim i poetyckim – byłoby oczywiście nieporozumieniem. Poezja autora *Praw natury* to skromne uzupełnienie, dopowiedzenie, swoisty margines zasadniczego dzieła pisarza, ale także margines trudny do przecenienia, starannie przygotowany, dojrzały i mądry, który niesie z sobą obietnicę poznania innej twarzy Ryszarda Kapuścińskiego.

Jego prasowy debiut dla późniejszej twórczości nie ma właściwie większego znaczenia. Oczywiście w planie biograficznym wejście do literatury jest faktem o niezwyklej doniosłości, jednak dla czytelników mistrza reportażu to tylko literacka ciekawostka. Zwłaszcza, że wielu wrażliwych adeptów sztuki słowa rozpoczyna swą przygodę z literaturą od poezji, niezależnie od tego, jak potoczą się ich późniejsze twórcze losy<sup>3</sup>. Z tej perspektywy w poetyckich juwe-

---

3 Na spotkaniu 9 marca 2006 roku w Wydawnictwie Literackim w Krakowie z okazji wydania *Praw natury*, w rozmowie z Tomaszem Fijałkowskim, Ryszard Kapuściński mówił: „Tych, którzy systematycznie piszą wiersze przez całe swoje życie, jest niewielu. Poezja to muza, która zwykle wcześniej opuszcza człowieka, milknie w nas, nie umiemy już jej odnaleźć”. Por. T. FIJAŁKOWSKI, R. KAPUŚCIŃSKI: „Dzięki poezji istniejemy”. „Książki w Tygodniku” [dodatek do:] „Tygodnika Powszechnego” 2007, nr 5, s. 16.

niliach Kapuścińskiego nie ma niczego szczególnego, natomiast naprawdę interesujący i niezwykle jest powrót do poezji pisarza dojrzałego, o wyjątkowej literackiej pozycji, ugruntowanej perfekcyjnie dopracowaną formą literackiego reportażu. Debiutować po raz kolejny w wieku 54 lat to niewątpliwa odwaga, być może rodzaj determinacji. Píše Krzysztof Karasek:

Wymaga niezwyklej odwagi, by raz jeszcze rzucić na szalę swój autorytet i raz jeszcze zadebiutować – jako poeta<sup>4</sup>.

Dlaczego warto podjąć takie ryzyko? Dlaczego – wiersze? Co każe sięgać po poetycką formę twórcy, który dość wcześniej trafił na swój gatunek i dzięki niemu osiągnął rangę pisarza światowej klasy, poświadczoną międzynarodowymi sukcesami *Cesarza* i *Szachinszacha*? Odpowiedź Karaska akcentuje osobowościowy powód decyzji pisarza, z wierszy odczytać można impuls głębokiej wewnętrznej potrzeby:

W poezji zostaje obnażona ważna strona osobowości Kapuścińskiego. Nie ujawniona. Zatajona czasem. Ludzka. O osobowość mu przede wszystkim w tych wierszach chodzi, o pełny jej kształt, nie zaś o Twórczość. Tylko osobowość, która chce się objawić, czuje niedosyt form i kształtów, w które się wciela, tylko taka podejmuje ryzyko. Tylko ryzyko jest bowiem pisarstwem<sup>5</sup>.

Trudno się z tą intuicją nie zgodzić. To nie poszukiwania artystowskie, nie eksperyment formalny i nie ćwiczenia warsztatowe w cyzelowaniu języka są motorem poetyckiej twórczości Kapuścińskiego. U jej podstaw tkwi głęboki wewnętrzny przymus. Pragnienie osobowości, by urzeczywistnić się i ujawnić, tworzy energię wierszy autora *Notesu*.

Po dwudziestu latach ten sam przymus doprowadzi do publikacji jego drugiej i ostatniej książki poetyckiej, poprzedzonej – rzecz

---

4 K. KARASEK: [Z recenzji wydawniczej] w: R. KAPUŚCIŃSKI: *Notes*. Warszawa 1986, skrzydełko okładki.

5 Ibidem.

znamienna – wydaniem w 2004 roku przez wydawnictwo Forum z Udine *Taccuino d'apunti*, tomu wierszy zebranych z *Notesu* i nieznanych jeszcze polskiemu czytelnikowi *Praw natury*, tłumaczonych na język włoski przez Silvana de Fanti. Prestiżowa nagroda poetycka Premio Napoli pozwoli pisarzowi przełamać obawy przed drukiem wierszy w Polsce<sup>6</sup>.

Emocje twórcy towarzyszące wydaniu książki w przypadku Kapuścińskiego publikującego poezję musiały być szczególnie silne. Wymuszał je niecodzienny rytm poetyckich zaistnień i związana z nim sytuacja sprawdzania się po raz kolejny. Rosnąca pozycja i autorytet pisarza niewątpliwie zwiększały świadomość ryzyka. Uznawany za klasyka reportażu twórca, podejmując liryczne wyzwania, dopuszczał niejako do siebie emocje właściwe niepewnemu swej wartości aspirantowi poetyckiej sztuki. W rozmowie z Jarosławem Mikołajewskim z właściwą sobie otwartością stwierdzał:

Zawsze podkreślałem, że nie czuję się – mówiąc nieładnie – „profesjonalnym poetą”, natomiast ważne jest dla mnie robić to, co poeci. Ogromnie cenię poetów, ponieważ jest to jedyna grupa, dla której tak ważny jest język<sup>7</sup>.

To spotkanie niewątpliwej sprawności językowego rzemiosła z niepewnością „wiecznego” debiutanta tworzy wokół wierszy Kapuścińskiego niezwykłą aurę.

Po co zatem najczęściej czytanemu na świecie polskiemu pisarzowi poezja? W autorefleksji autora *Lapidariów* odnajdziemy dwie odpowiedzi. Pierwsza z nich podporządkowuje twórczość liryczną reportażowi:

Potrzebuję poezji jako ćwiczenia językowego; nie mogę z poezji zrezygnować. Wymaga ona głębokiego skupienia

---

6 Wspomina Jarosław MIKOŁAJEWSKI: „Ucieszyła Go moja opinia, ale wzdragał się przed publikacją nowego tomu. Bał się, że ktoś uzna, iż wchodzi do poezji bocznymi drzwiami, korzystając ze sławy reportera”. IDEM: *Prośba brzmiała: przeczytaj*. „Gazeta Wyborcza”, 27.01.2007, s. 17.

7 IDEM: *Poeta Kapuściński*. „Gazeta Wyborcza”, 21.02.2006, s. 10.

nad językiem, i to wychodzi na dobre prozie. Proza musi mieć muzykę, a poezja to rytm<sup>8</sup>.

Druga – nobilituje poezję, przypisując jej rolę strażnika słów, eksperta w dziedzinie języka i znaczeń:

Prozaików obchodzi głównie intryga, sposób zawiązania i rozwiązywania. Eseistów – myśl, którą chcą precyzyjnie sformułować. A poeci czuwają nad samym słowem niezależnie od jego funkcji, nad jego plastyką, obrazowością. Nad tym, co może wyrazić samo w sobie jako słowo. Tak więc nie czując się do końca poetą, odczuwam przecież ogromną dumę, kiedy napisałem moim zdaniem udany wiersz<sup>9</sup>.

Jednocześnie decydujący pozostaje fakt, że „pewnych nastrojów i stanów po prostu nie da się wypowiedzieć inaczej. Tylko przez wiersz”<sup>10</sup>. Tutaj ujawnia się ten wewnętrzny przymus, głęboka potrzeba osobowości. Sporadyczne, a przez to odświeżające sięganie po formę wierszową ma w sobie posmak niezwyklej przygody, odkrywania niecodziennych wzruszeń:

Zanim napiszę wiersz, muszę wejść w inne słownictwo, obrazowanie, w nastrój, w inny gatunek skupienia. Czytam przedtem dużo poezji. Ale to wymaga czasu, którego na ogół nie mam. [...] Pisanie wierszy jest więc dla mnie luksusem, na który rzadko mnie stać. Bardzo żałuję, bo pisząc wiersz, odkrywamy w sobie inność, o którą nie podejrzewaliśmy siebie, zanim usiedliśmy nad kartką. Bo pisanie wierszy to zaskakujący wartościowy rodzaj odkrywania w sobie samym i siebie samego. To dziwne i piękne uczucie<sup>11</sup>.

---

8 R. KAPUŚCIŃSKI: *Lapidaria*. Warszawa 2007, s. 211.

9 J. MIKOŁAJEWSKI: *Poeta Kapuściński...*

10 Ibidem.

11 Ibidem.

Czego zatem nie da się wypowiedzieć inaczej i co udaje się odkryć podczas lirycznej przygody świadomości? Poszukiwaniu odpowiedzi na to pytanie niech posłuży propozycja wytyczenia kilku ścieżek tematycznych w obszarze poetyckiego świata Ryszarda Kapuścińskiego.

## Niepewność słów

Ważnym tematem poezji Ryszarda Kapuścińskiego pozostaje refleksja metapoetycka i metajęzykowa. O ile reportaż, w którym słowo całkowicie podporządkowane jest prezentacji rzeczywistości, potrzebuje słowa pewnego, precyzyjnego i jednocześnie przezroczystego, o tyle poezja otwiera się na przestrzeń pytań i wątpliwości, jest domeną niepewności słów.

Wiersz z tomu *Notes* zapisuje pragnienie odnalezienia słowa właściwego:

Znaleźć słowo trafne

[...]

znaleźć słowo czyste

[...]

znaleźć słowa skrzydła

\*\*\* inc. „znaleźć słowo...”;

N, s. 44<sup>12</sup>

W anaforycznym trójkowym rytmie odbywa się poszukiwanie słowa, które jest nie tylko trafne, celne i silne, ale także czyste i dobre, któremu można ufać i które daje nadzieję. Zaszyfrowane w wierszu doświadczenie pierwszej połowy lat osiemdziesiątych XX wieku wyrażnie przywołuje kontekst Herbertowski i nowofalowy. Wartość słowa jest natury etycznej. Jego moc służy ocaleniu świata, które dokonuje się w dwóch wymiarach. Jest ocaleniem

---

12 Tu i dalej korzystam z następujących wydań poezji Ryszarda KAPUŚCIŃSKIEGO – *Notes*. Warszawa 1986; *Prawa natury*. Warszawa 2006. Cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście głównym, odpowiednio przywołując skróty N i PN oraz stronę z poszczególnych edycji.

przed słabością i przed złem. Personifikowane słowo z jednej strony przywołuje model fizycznego i psychicznego zdrowia:

[...] jest w pełni sił  
jest spokojne  
nie histeryzuje  
nie ma gorączki  
nie przeżywa depresji

z drugiej strony natomiast buduje wzorzec postawy niezłomności wobec uwikłań i niebezpieczeństw rzeczywistości politycznej:

[...] słowo czyste  
które nie spotwarzyło  
nie doniosło  
nie wzięło udziału w nagonce  
nie mówiło że czarne to białe

Charakterystyka pożądanego słowa dokonywana w rytmie ponawianych zaprzeczeń diagnozuje dolegliwości chorobowe słów i de-maskuje zagrażające im manowce politycznego zła. Jednocześnie poetyckie słowo wzorem dawnych mistrzów zarówno renesansowych, jak i romantycznych przywołuje wyobrażenie skrzydła. „Słowa skrzydła” z wiersza współczesnego poety nie mają w sobie jednak potencji swobodnego lotu niczym nieograniczonej wyobraźni. Ich terapeutyczna moc jest skromna i zaledwie objawowa. Spełnią swą rolę, gdy pozwolą

bodaj na milimetr  
unieść się nad tym wszystkim

Poezja zatem daje szansę ocalenia przed zalewem słów ułomnych i podłych, ale także niesie z sobą możliwość odświeżającego oderwania się od rzeczywistości. Jej trudny do zniesienia kształt, codzienne uwikłania słów w marność i zło nakazują myśleć o skrzydłach. Zresztą w poezji Ryszarda Kapuścińskiego wiersze i ptaki łączą bliższe więzi: „Nie wiesz, że ptak to wiersz? / Poezja w locie?” (*Poeta*

Arnold Słucki na Nowym Świecie; N, s. 21)<sup>13</sup>. Poezja dla autora *Notesu* jest ocaleniem i jest świętem. W tle metapoetyckich rozważań Kapuścińskiego przesuwają się ledwie widoczny cień Miłosa.

A jednak szansa na ocalenie (bo „czym jest poezja, która nie ocala...”) zostaje uzupełniona o nieusuwalną wątpliwość. W wierszu otwierającym *Prawa natury* to ona organizuje refleksję autotematyczną:

Słowo  
to pozór?  
próba uchwycenia  
nieuchwyconego?

\*\*\* inc. „Może to największe...”;

PN, s. 5

Ostrzeżenie przed zwodniczą naturą słów i programowa wobec nich podejrzliwość:

że stawiają fałszywe drogowskazy  
prowadzą w ślepe zaułki  
wodzą na pokuszenie

przywodzi na myśl deklaracje Barańczakowskie. Słowo, któremu „można ufać”, z wiersza kończącego *Notes* i „podejrzliwość wobec słów” z inicjalnego utworu *Praw natury* dopełniają się na antynomicznej zasadzie. Wiara w ocalającą moc poezji zostaje podważona, ale dwuznaczność pozostaje. „Wodzić na pokuszenie”, przywołując kontekst *Modlitwy Pańskiej* wprowadza nas w sferę *sacrum*. Zatem natura słów jak czarna nić z *Mojej piosnki I* Norwida jest ambiwa-

---

13 Często obecność motywu lotu poety w liryce Ryszarda Kapuścińskiego przywołuje oczywiście wielowiekową literacką tradycję. Bogaty materiał poetycki, dotyczący pięćsetletniej historii występowania tego motywu w literaturze polskiej, gromadzi praca Jerzego PORADECKIEGO: „*Aż tu skrzydło moje sięga*”. *Studium o dziejach motywu lotu poety w poezji polskiej*. Łódź 1988. Warto zwrócić uwagę na to, że autor książki ostatnich wielkich dokonań w zakresie odnowienia klasycznego motywu dopatruje się w twórczości Arnolda Słuckiego (ibidem, s. 247–256). Ta właściwość liryki emigracyjnego poety nie umknęła wrażliwości Kapuścińskiego poety.

lentna, „może święta, choć mylna”? Nad całością unosi się tchnienie absolutu:

Może to największe  
wypowiada się milczeniem?  
Jak kosmos?

\*\*\* inc. „Może to największe...”;

PN, s. 5

Wersy otwierające *Prawa natury* tworzą retoryczną ramę, która kształtuje zapisany w tomie model poetyckiej komunikacji. Wartość milczenia przewrotnie podważa sens mówienia jakiegokolwiek, lecz pytajna forma zdań odbiera im wszelką kategoryczność. Autorskie zaproszenie do lektury wprowadza nas zatem w świat nienarzucających się racji i intuicyjnych rozpoznań, niepewnych sugestii i wątpliwości. To zapowiedź przygody myśli, która ma poszukujący, otwarty charakter.

Metapoetycka refleksja Ryszarda Kapuścińskiego mieści się zatem w obszarze pomiędzy wiarą w słowo czyste a podejrzliwością wobec słów. Poezja pojmowana jako ocalenie i jako święto oraz poezja będąca nieufnością – to dwie strony jego lirycznych poszukiwań. W tomie *Prawa natury* odnajdziemy dwie zaskakująco różne definicje poezji, obydwie ujęte w formę lirycznej miniatury. Pierwsza z nich jest wypowiedzią poety-klasyka:

Poezja to świątynia  
w jej chłodzie  
umysł zaczyna się żarzyć

słowa  
to zastygłe płomienie

\*\*\* inc. „Poezja to świątynia...”;

PN, s. 27

Ta definicja jest konsekwentna, chłodna, elegancka. Kunsztowny liryczny drobiazg buduje opozycja żaru i chłodu, wykorzystując efekt paradoksu. W oksymoronicznych „zastygłych płomieniach” pod popiołem druku mamy szansę dostrzec ogień myśli i uczucia.



Lecz niech nie zwiedzie nas precyzja tego maksymalnie skondensowanego objaśnienia. W tym samym tomie odnajdziemy tekst identycznie się rozpoczynający, który sięga po zupełnie inną poetycką dykcję:

Poezja coś takiego w niektórych ludziach przez  
jakiś czas coś wewnątrz  
To nie ma nic wspólnego z niczym

\*\*\* inc. „Poezja coś takiego...”; PN, s. 62

Wiersz jest w pewnym sensie odpowiedzią na wysmakowanie formalne pierwszej miniatury, tym razem jednak elegancja mowy i precyzja objaśnienia zostały odrzucone w sposób demonstracyjny. Klasyczne figury stylu zastąpiła ekwilibrystyka zaimków nieokreślonych. Definicja poezji, przypominająca nieco kolokwialny charakter wierszy Mirona Białoszewskiego, potyka się o słowa niewyszukane, niepewne swego znaczenia, zdumione sobą („coś takiego”), by w końcu dotrzeć do portu zwielokrotnionej negacji: „to nie ma nic wspólnego z niczym”. Czymże jest zatem poezja? Odpowiedź na to pytanie kryje się pomiędzy koncepcją słowa odświeżonego, pewnego wartości swych rozpoznań, a mozolnym przedzieraniem się do istoty rzeczy, które w efekcie kończy kapitulacja przed niemożnością objaśnienia. W tomie *Prawa natury* spotykają się z sobą klasyki i poeta wywodzący się z żywiołu mowy potocznej. Definicja poezji każdorazowo pozostaje jednak ukryta. Raz zasłania ją maska paradoksu, innym razem bezradność zaprzeczeń. Ryszard Kapuściński, który w prozie posługuje się słowem celnym i precyzyjnym, w wierszach wkracza w obszar pytań, wątpliwości i nierozstrzygnięć. Jego poezja jest domeną niepewności słów.

## Ulotność świata

Programowej niepewności języka w wierszach Kapuścińskiego towarzyszy zapisane w nich bolesne doświadczenie ulotności świata. Rzecz charakterystyczna, że słowa i rzeczy w twórczości autora *Imperium* całkowicie zmieniają swą funkcję, gdy reporter staje się poetą. Słowa przestają być posłusznym narzędziem, a rzeczywi-

stość nie jest już zadaniem do opisania. Rola i waga słów, podobnie jak sposób istnienia rzeczywistości, ulegają problematyzacji. Poetza odsłania ich fantomiczną, trudną do uchwycenia naturę.

Świat przedstawiony w wierszach autora *Notesu* przemija, odchodzi, wymyka się z rąk. W pięknej miniaturze *Jesień w parku* spotykają się z sobą intensywność zmysłowych doznań z nieuchronną zapowiedzią przemijania:

Czerwienie takie że za chwilę ogień  
złota i ochry że tuż-tuż Sahara  
a jednak chłodno  
i zamiast hosanny  
szelest  
stąpanie

odchodzenie czasu

*Notes. Jesień w parku; N, s. 7*

Wiersz Ryszarda Kapuścińskiego przypomina nieco *Jesień* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej z *Profilu białej damy*:

Jesiennego krwotoku już nic nie powstrzyma  
Czerwień kapie z parku na ulicę...  
Jesień żyły sobie rozciąła  
i blednie z zimna,  
jak śmiertelnie senna  
Eunice...<sup>14</sup>

Skojarzenie to nie jest uwarunkowane wyłącznie tematem i rozmiarem przypominanych miniatur. Ważniejszy wydaje się gwałtowny kontrast intensywnych barw (ogień, krew) z chłodem i bliskością śmierci. Podobnie też w obydwu utworach początkowej eksplozji długiego wersu towarzyszy jego zamieranie w finale lirycznego tekstu. Niezwykła uroda nasyconych kolorów w wierszu Kapuścińskiego przez chwilę łudzi nas swym niemal egzotycznym

---

14 M. PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA: *Wybór poezji*. Oprac. J. KWIATKOWSKI. Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 129.

czarem („tuż-tuż Sahara”), lecz nie dajmy mu się zwieść. To nie zapowiedź pełni. Gwałtowne piękno kryje w sobie nieuchronność chłodu śmierci. „Zamiast hosanny” czeka nas bolesne rozczarowanie – „odchodzenie czasu”.

To, co piękne, intensywne i ważne skazane jest na ulotność, ale – jak wiadomo – istnieje też druga strona rzeczy. Konieczność utraty nadaje wagę chwilom. W poezji ich wartość nie ma żadnego związku ze zdarzeniem. Chwila jest ważna, bo bezpowrotnie mija. Litaniiny zaśpiew dopełnia jej sakralizacji:

Byłaś serdeczną  
chwilo ulotna  
gwiazdą wskazana  
światłem zrodzona

byłaś jedyną  
minęłaś nagle  
pustka wróciła  
ślad nie pozostał

*Chwila; PN, s. 57*

Jak dochować wierności umykającym chwilom, jak je zapisać? W wierszu, który odrzuca właściwy dla prozy twardy rdzeń zdażeń, pozostaje rytm. Jednostajnie niezmienny porządek wierszowych akcentów jest jak tykanie zegara. Odmierza kosmiczne narodziny („gwiazdą wskazana”) i przemijanie chwili. Jej trwanie to błysk w oku: „światłem zrodzona / [...] / minęłaś nagle”. Bezcenna jedyność umykających okruchów czasu tonie w bezwyjątkowym rytmie nieuchronnej konieczności.

Claudio Magris, znakomity włoski pisarz i znawca literatury, dostrzega w poezji Kapuścińskiego obecność fundamentalnej reguły wierności. To „wierność wędrownicy z ukochanymi ludźmi, żywymi albo martwymi, lecz zawsze obecnymi. I wierność rzeczom, miejscom, porom roku”<sup>15</sup>. Dodajmy także – wierność chwili

---

<sup>15</sup> C. MAGRIS: *Wierność wędrownicy*. Tłum. J. MIKOŁAJEWSKI. „Gazeta Wyborcza”, 12–13.02.2005, s. 21.

i drobiazgom świata<sup>16</sup>. Tylko w poezji jest miejsce na poświęconą im czułą zadumę. W wierszu kronikarz politycznych przemian świata pochyła się nad liściem, który właśnie spadł z drzewa, by nadać mu rangę metafory ludzkiego losu:

Liść  
oderwany od gałęzi  
drży dygoce  
dopiero kiedy dotknie ziemi  
uspokaja się

\*\*\* inc. „Liść...”; PN, s. 18

Jakkolwiek w dziejach literatury na kartach poetyckich tomów pojawiła się niezliczona ilość jesiennych liści, skromny liryk Kapuścińskiego ujmuje swą niewymuszoną prostotą. Zatrzymanie w wierszu ulotnej chwili i uwaga, którą skupił na sobie spadający liść, przywołują koncepcję poezji jako ocalenia. Drobinę istnienia zasługują na nie także dlatego, że szyfrują w sobie ważne tajemnice. Zaduma nad chwilą umożliwia kontakt z rytmem narodzin i odcho-  
dzenia, a droga liścia z drzewa na ziemię niesie w sobie obietnicę, że po gwałtownych niepokojach egzystencjalnej podróży przychodzi spokój, gdy osiągnie ona swój kres.

Próba ocalenia w liryce ulotnej materii świata ma wszakże swoją drugą stronę. To przejmująca skarga utraty:

Dlaczego  
świat  
przeleciał obok mnie  
tak szybko

nie dał się zatrzymać

---

16 Kategorię wierności w odniesieniu do między innymi wspomnianego wiersza wykorzystuje także Jarosław MIKOŁAJEWSKI: „Jest wierność tej jedynej chwili w Amsterdamie, kiedy »domy siedzą nad kanałem«, i naturze chwili każdej »światłem zrodzonej«, która zastępuje pustkę, żeby znowu ustąpić jej miejsca”. IDEM: *Poeta Kapuściński...*

zbliżyć  
przejsć na ty

pognał

\*\*\* inc. „Dlaczego...”;

N, s. 45

Wiersz zamykający *Notes* z 1986 roku, po śmierci Ryszarda Kapuścińskiego nabrał wymowy autofuneralnej. Był we wszystkich gazetach i najpewniej jest teraz najbardziej znanym utworem poetyckim autora *Imperium*. Z perspektywy domkniętego życia pisarza wiersz brzmi jak jego ostatnie słowo. Warto pamiętać, że to swoiste pożegnanie ze światem płynie nie z metafizycznego przeczucia bliskiej śmierci, lecz podsuwa je stały egzystencjalny klimat, który towarzyszy poecie od co najmniej dwudziestu lat. Teza Claudio Magrisa, że liryka Kapuścińskiego „jest przesiąknięta melancholią, a równocześnie gorączką życia”<sup>17</sup>, w przypadku przytoczonego wiersza zyskuje wymowne potwierdzenie. Zanotowane w nim doświadczenie człowieka to szybkość i intensywność doznań zderzone z równoczesnym poczuciem straty. Próba zatrzymania i oswojenia świata spełza na niczym wobec jego szalonego pędu. Podobnie jak krótkotrwałe piękno czy „serdeczna” jedyność chwili, świat wymyka nam się z rąk. Doświadczenie podróży w celu jego poznawania okazuje się boleśnie naskórkowe.

Świat –

znikający punkt  
w ogniu i dymie

– wyraźnie nawiązuje do znanego filmu Richarda C. Sarafiana z 1971 roku. Bohater *Znikającego punktu* o swojsko brzmiącym nazwisku Kowalski zamierza pokonać przestrzeń blisko 2000 km pomiędzy Denver w Colorado a San Francisco w Kalifornii zaledwie w 15 godzin. To film o szybkości i przemierzaniu olbrzymich obszarów, o szalonej determinacji i samotności, o pragnieniu wolności i pędzie ku samozagładzie. W finale filmu podejmujący wyzwanie

---

17 C. MAGRIS: *Wierność wędrówce...*

czasu i przestrzeni człowiek ginie w wybuchu samochodu na blokadzie zastawionej przez policję. „W ogniu i dymie”, jak znikający z oczu świat z wiersza Kapuścińskiego. W obydwu utworach – filmowym i lirycznym – panuje podobny gorączkowy klimat. Relacja człowieka i rzeczywistości ma gwałtowny, niespokojny charakter. W doświadczeniu ruchu mniejsze znaczenie ma to, kogo – mnie czy świata – on dotyczy, ważniejsza jest świadomość wzajemnego mijania się, oddalenia, nieobecności. Umykający świat to w równym stopniu metafora czasu, jak i egzystencjalny wymiar podróży, rozumianej jako zdobywanie życiowych doświadczeń i jako wyprawa po wiedzę. Reporterska pasja poznawania i rozumienia świata w tym niezwykle osobistym wierszu zyskuje zaskakująco gorzką puentę: rzeczywistości nie można ani zatrzymać, ani oswoić. Nie sposób z nią „przejsć na ty”. Kontakt człowieka ze światem dokonuje się w mgnieniu oka i jest boleśnie naznaczony stratą. Niezależnie czy jej przebieg odmierza rytm kroków („szelest / stąpanie / odchodzenie czasu”), czy zawrotne tempo „znikającego punktu”, efekt jest zawsze ten sam: ulotność śladów i dotkliwa pustka.

### Tajemnica drzewa

Zapis ulotności doświadczenia świata w poezji Ryszarda Kapuścińskiego zyskuje swą przeciwwagę w postaci poszukiwania oparcia, zakorzenienia, twardości. Puste ręce, przez które przecieka fantomiczna materia rzeczywistości, potrzebują dotknięcia tego, co mocne i pewne, co uczestniczy w kosmicznym procesie życia i swą trwałością i siłą tworzy podstawy dla istnienia delikatnego ludzkiego świata. Wyobraźnią autora *Praw natury* w dużym stopniu zawładnęło drzewo. Trudno zapomnieć wspaniały obraz życiodajnego mangowca, który zamyka *Heban*, fascynującą opowieść o Afryce, gdzie najpewniej tkwi kolebka rodzaju ludzkiego<sup>18</sup>. Drze-

---

18 R. KAPUŚCIŃSKI: *Heban*. Warszawa 1998, s. 8: „Zresztą człowiek narodził się w słońcu, jego najstarsze ślady znaleziono w ciepłych krajach. Jaki klimat panował w biblijnym raju? Panowało wieczne ciepło, wręcz upał, tak że Ewa i Adam mogli chodzić nago i nawet w cieniu drzewa nie czuli, żeby było im chłodno”.

wo to początek i podstawowy warunek jego istnienia. Na kartach *Praw natury* napotykam zapis, będący wariantem genezyjskiego mitu:

Marzec drzewa czekają na soki na liście aż kropla  
wody gdzieś w ziemi między ziarnkami piasku drgnie  
podpłynie pod dziobek korzenia i zniknie  
Potem będą tam w cieniu drzewa  
Adam i Ewa

\*\*\* inc. „Marzec...”; PN, s. 58

Wieczne odradzanie się życia rozpoczyna się głęboko w ziemi. Jego zapowiedź to drgnienie kropli wody między ziarnkami piasku. W podziemnych drobinach tkwi życiodajna moc, bez której nie byłoby rozrostu i kwitnienia, liści ani owoców. Potęga drzewa płynie przez „dziobek korzenia” i wymaga solidnego oparcia w gruncie. Małe i wielkie, widome i ukryte pozostają z sobą w trwałej symbiozie. Cykl życia to krążenie życiodajnych soków. Sprawne działanie kosmicznej maszyny rozpostartej między ziemią a niebem buduje warunki dla ludzkiej obecności. Na początku było drzewo, Adam i Ewa – „potem”. W poetyckiej wizji Edenu uderza silny związek z ziemią i konieczność ochrony przed niebem (żarem, deszczem)<sup>19</sup>. „W cieniu drzewa” jest miejsce na dom i rodzinę. Rym echowy: „drzewa” – „Ewa” ponad wszelką wątpliwość wskazuje na jego cel i przeznaczenie.

Kosmiczna oś świata, punkt oparcia i miejsce zakorzenienia, bezpieczny schron i życiodajna strefa – drzewo rajske w swych podstawowych aspektach gwarantuje pomyślność ludzkiego doświadczenia. Historia przedstawia jednak obraz zgoła odmienny:

a tak walczyliśmy o ochronę lasów  
zapominając  
że dopóki na powierzchni ziemi  
zostanie choć jedno drzewo

---

<sup>19</sup> Ibidem, s. 334: „To dziwne, ale jest prawdą, że życie ludzkie zależy od rzeczy tak ulotnej i kruchej jak cień. Dlatego drzewo, które go użycza, jest czymś więcej niż drzewem – jest życiem”.

ludzie będą ginąć mordowani drewnianymi pałkami

\*\*\* inc. „...kiedy obmyślają...”; N, s. 15

Ironiczne zderzenie przeznaczenia drzewa życia i okrutnych możliwości jego wykorzystania to wymowna synteza dziejów. Już w gęstwinie edeńskich gałęzi czaiło się zło jak zapowiedź ludzkiego losu. Mit arkadyjskiego początku oraz droga mordu i cierpienia dokonują się w tej samej przestrzeni i w tych samych warunkach. Przejmująca puenta wiersza o morderczych drewnianych pałkach pozostawia w wyobraźni odbiorcy dotkliwy ślad:

drzazgi  
wbijane pod paznokcie  
ziemi

\*\*\* inc. „...kiedy obmyślają...”;

N, s. 16

Okrutna tortura zadana świętej ziemi przywodzi na myśl drzewo krzyża. Cierpliwa planeta w całej pełni swej udręczonej cięlesności doświadcza bóluadanego ludzką ręką. Z drugiej strony, cierpienie torturowanego człowieka ma wymiar kosmiczny, staje się udziałem świata.

Na rajskim drzewie wyrosły owoce poznania, a ich smak bezpowrotnie rozbił pierwotną jednię na antynomiczne składniki: dobra i zła, szczęścia i cierpienia, życia i śmierci. Niewykluczone, że tam też ma swój początek diabelska podwójność widzenia, które dostrzega żdźbło w oku bliźniego, a w swoim nie jest w stanie zobaczyć belki. W *Przypowieści biblijnej* Ryszarda Kapuścińskiego owo żdźbło osiąga rozmiar „drzewa dobrego i złego”, z którego „Stary Cieśla robi [...] / tęgą i równo ciosaną belkę” (PN, s. 51). Pomiedzy mną a bliźnim wyrasta drzewo, które nie gwarantuje wspólnoty i szczęścia, lecz jest powodem skażonego patrzenia, podwójności ocen i nieumotywowanych podziałów. W poezji autora *Praw natury* symboliczne drzewo jawi się w dwóch zasadniczych aspektach. Nadrzędnemu wyobrażeniu drzewa życia jak diabelski cień towarzyszą przedstawienia łączące go z cierpieniem i grzechem. Doświadczenie dzieci Ewy określa dręcząca podwójność i niejednoznaczność podzielonego świata, który dawno przestał być ogrodem.



W spotkaniu człowieka z drzewem kryje się zatem tajemnica. Nie wiadomo, co z niego wyniknie i dokąd go ono zaprowadzi. Drzewo to życie, lecz życie pozostaje zagadką. Niezwykła przygoda rzeźbiarza z Ashanti z pewnością dokonuje się poza edenem:

W pniu tekowego drzewa  
szuka pary oczu

tnie dłutem zdejmując pierwszą warstwę  
nic nie odkrywa  
draży

coraz bardziej niecierpliwy  
patrzy ale  
nic nie widzi pod powieką z drewna  
którą odchylił nie znajduje źrenicy

już blisko rdzenia

napotyka parę oczu  
patrzy przejęty grozą:

*Rzeźbiarz z Ashanti; N, s. 12*

Spotkanie rzeźbiarza z drzewem jest podjęciem wyzwania twardej, odpornej materii. Rzeczywistość jawi się tu jako obca i problematyczna, jest zadaniem do wykonania, które wszakże piętrzy trudności. „Twarde tworzywa – jak pisze Gaston Bachelard – to świat w zasięgu naszej ręki stawiający nam opór”<sup>20</sup>. Istota drzewa tekowego zdaje się na tym właśnie polegać. Ze względu na wyjątkową trwałość i odporność najczęściej wykorzystywano je do budowy łodzi i okrętów, by siłę drewna przeciwstawić płynnej materii rzeczywistości i nieposkromionemu rozrostowi organicznego życia (grzybów i owadów). Dla afrykańskiego rzeźbiarza z zachodniej Ghany przypuszczalnie stanowi ono materiał na maskę. Anegdota lirycznej opo-

---

20 G. BACHELARD: *Metaforyka twardości*. W: IDEM: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wyboru dokonał H. CHUDAŁ. Przeł. H. CHUDAŁ i A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1975, s. 232.

wieści Kapuścińskiego przedstawia zmagania artysty z tworzywem, a człowiek – niczym kowal z rozważań francuskiego fenomenologa wyobraźni – „przyjmuje wezwanie świata, który powstaje przeciwko niemu”<sup>21</sup>. Działanie rzeźbiarza to próba narzucenia nieustępliwej materii swojej woli, „marzyciel w towarzystwie niewzruszonego drzewa odnajduje siłę własnego jestestwa”<sup>22</sup>. „Szukanie pary oczu” jest pełną zaciętości ekspansją w celu złamania oporu tworzywa, przy jednoczesnej realizacji pragnienia, by wydrzeć drzewu jego tajemnicę. Na naszych oczach rozgrywa się dynamiczna walka, w której główna rola przypada szukającemu spojrzeniu. Kierunek podjętych działań jest zatem nie tylko twórczy, ale także poznawczy. Zdejmowanie kolejnych warstw drewna to fenomenologiczna próba dotarcia do istoty rzeczy, zatrzymana nagle „już blisko rdzenia”. Kolejne etapy poznawczego rozbijania się o nicłość: „nic nie odkrywa”, „patrzy ale / nic nie widzi”, „nie znajduje źrenicy” – po niecierpliwie ponawianych wysiłkach osiągają wreszcie zamierzony cel. Przygoda rzeźbiarza z Ashanti rozgrywa się w kłamrze pomiędzy zamiarem – „szuka pary oczu”, a jego spełnieniem – „napotyka parę oczu”. Paradoksalnie jednak osiągnięcie celu dążeń nie niesie z sobą smaku zwycięstwa, a finał doświadczeń naszego bohatera wyznacza poczucie irracjonalnej grozy. Odpowiedzi na pytanie o powody owego przerażenia daleko do jednoznaczności<sup>23</sup>.

W wierszu Ryszarda Kapuścińskiego człowiek wsparty o pień tekowego drzewa, niczym o maszt okrętu, wyruszył w podróż o wielu wymiarach – twórczą, poznawczą, egzystencjalną, by zakończyć ją w spojrzeniu „przejętym grozą”. Twórcze zmagania z opornym tworzywem być może doprowadziły afrykańskiego artystę do dzieła, które poraziło go swoją wobec niego obcością. Niewykluczone, że w wydobytym z drzewa zarysie twarzy, w tekowej masce dostrzegł własne odbicie o martwym, pustym spojrzeniu niczym nieuniknioną zapowiedź swojego losu. Mogło być jeszcze inaczej. Poznawcze

---

21 G. BACHELARD: *Literacki obraz kuźni*. W: IDEM: *Wyobrażenia poetycka...*, s. 262.

22 IDEM: *Metaforyka twardości...*, s. 227.

23 Sugestia interpretacyjna Claudio MAGRISA wydaje się nazbyt jednowymiarowa. Triesteński pisarz zwraca uwagę na obrazy ponure, jak „portret afrykańskiego rzeźbiarza, który wycina w drewnie twarz i zamiast dwojga oczu znajduje w niej pustkę”. Por. IDEM: *Wierność wędrownice...*, s. 21.

dążenie, by dotrzeć do rdzenia rzeczywistości, ujawniło jej opór i nieprzenikalność. Świat i tym razem „nie dał się [...] / zbliżyć / przejść na ty”. Dramat rozegrał się pomiędzy tym, co moje i tym, co obce, w pozornie bliskim, dobrze znanym sobie otoczeniu człowiek odkrył ukryte jądro niesamowitości. Dla Afrykańczyka przekonano o istnieniu „przebogatego królestwa duchów, duchów, które istnieją niezależnie, ale zarazem żyją w każdym bycie, w każdej istotności, w każdej rzeczy, we wszystkim i wszędzie”<sup>24</sup>, te zmagania z pniem drzewa okazały się być może spotkaniem oko w oko z numinotyczną naturą duchowej rzeczywistości, świętej i strasznej zarazem.

Niejednoznaczność wiersza Kapuścińskiego pozwala mnożyć interpretacje, jednak w finalnym rozrachunku liryczna opowieść o artyście z Afryki jest odkryciem rdzenia rzeczywistości nieprzeniknionej i enigmatycznej, odsłonięciem świata, którego nie sposób ośwoić. W wymiarze egzystencjalnym ostateczne poznanie jest przecież dotarciem do przejmującej grozą tajemnicy.

Czy zatem nasz bohater poniósł klęskę w obliczu niepoznawalnego świata i wobec śmierci, która nie spuszcza go z oka? Niezupełnie. Pień tekowego drzewa niczym Bachelardowski „wielki obraz mocy”<sup>25</sup> wyzwolił w człowieku „marzenie o woli”, a przecież „świat przyjmowany tak przez pryzmat marzenia o woli zyskuje charakter. Przedstawia dla nas piękne dynamiczne obrazy charakteru ludzkiego”<sup>26</sup>. Twórcze i poznawcze działania afrykańskiego rzeźbiarza, uparcie ponawiane przez niego wysiłki, przypominające nieco trud nieustępliwych bohaterów Leśmianowskiej *Dziewczyny*, to lekcja egzystencjalnego heroizmu, bez obietnicy, bez pociechy, bez nagrody. Groza u kresu drogi niczym tamta słynna próżnia pozostawia nas bez odpowiedzi, pogrążonych w przestrzeni interrogacji:

A ty z tej próżni czemu drwisz, kiedy ta próżnia nie  
drwi z ciebie?<sup>27</sup>

---

24 R. KAPUŚCIŃSKI: *Heban...*, s. 19.

25 G. BACHELARD: *Metaforyka twardości...*, s. 227.

26 Ibidem, s. 225.

27 B. LEŚMIAN: *Dziewczyna*. W: IDEM: *Poezje wybrane*. Oprac. J. TRZNADEL. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1983, s. 152.

Drzewo, „przewyższające wszelkie inne istoty żywe”<sup>28</sup>, towarzyszy człowiekowi od pierwszych dni w raju i jest dla niego niewyczerpanym zasobem życiowych wskazań i nauk. Pisze Manfred Lurker:

W naturze drzewa objawia się potęga życia. Pod sękatymi pniami, które przeżyły niejedno pokolenie, ludzie uświadamiali sobie krótkotrwałość własnego życia. W postaci owoców brali od drzewa siłę życiową, w liściach i kwiatkach szukali lekarstwa na najrozmaitsze choroby, a tworzące dach gałęzie posłużyły im za wzór namiotu i domu. W kwitnieniu i owocowaniu, w corocznym umieraniu i odradzaniu się przeczuwano działanie wyższej potęgi, która była dla człowieka nadzieją na przewyciężenie śmierci<sup>29</sup>.

Do najważniejszych sposobów oddziaływania tego potężnego prawzoru Ryszard Kapuściński dopisze jeszcze jedno, szczególnie istotne dla jego poezji. Wpisana w trwanie drzewa lekcja mocy, oporu i twardości to nieoceniona próba ludzkiego charakteru i możliwość jego umacniania. Nie dziwi zatem, że autor *Praw natury* okaże się niezwykle wrażliwy na los i przesłanie korzeni.

Korzenie mają kierunek pionowy  
znikają w ziemi  
zagłębiają się drążą  
ich byt niewidoczny i ciemny  
próbują rozsunąć ziarenka piasku  
kamienie skały  
przeniknąć lawę i minerał

\*\*\* inc. „Korzenie mają...”; PN, s. 22

---

28 Por. rozważania o symbolice drzewa w pracy Manfreda LURKERA: *Uniwersalność symbolu drzewa*. W: IDEM: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przeł. R. WOJNAKOWSKI. Kraków 1994, s. 206–224.

29 Ibidem, s. 210.

Podziemne życie drzewa ukrywa naukę niedostępną oku, które zatrzymuje się na powierzchni. To przesłanie nieoczywiste, wyższy stopień wtajemniczenia. Wskazuje ono na dyrektywę wnikania, wdzierania się, docierania do głębi. Tu rzeźbiarz z Ashanti mógł odnaleźć naturalny pierwowzór swych działań. „Niewidoczny i ciemny byt” rośliny, jej mocowanie się z podłożem o różnym stopniu odporności, przedstawia pozytywny przykład imponujących mocy cierpliwego wysiłku, który nie dba o spektakularny efekt.

Pionowy kierunek korzenia w jakimś sensie jest odwrotnością horyzontalnie zorientowanej podróży. Mgławicowości wrażeń i fantomicznej naturze rzeczywistości, która w błyskawicznym tempie umyka oku i myśli, przeciwstawia próbę zatrzymania światła, przyszpilenia go, poddania swojej władzy. O ile podróży nieodłącznie towarzyszy znużenie i wytracanie energii, o tyle wysiłek korzenia służy magazynowaniu mocy. Jego „sękate palce” w myśl Bachelardowskich intuicji znajdują „oparcie nie w glebie, żyznej i pulchnej, lecz w sobie samym”, wzmacnia je siła stawianego im oporu, „twardnieją, aby trwać”<sup>30</sup>. Pozbawione wyzwania i określającego ich splątana naturę opornego podłoża tracą rację bytu:

wyrzucone na powierzchnię  
bezczynne  
usychają  
ich sękate palce wyciągnięte do nieba  
ich modlitwa splątana i nieprzetłumaczalna

\*\*\* inc. „Korzenie mają...”; PN, s. 22

Pozostaje jedynie bezsilny gest dłoni, wyciągniętej do nieba w nie-mej, błagalnej rozpacz.

Wokół obrazu korzenia Kapuściński buduje znakomitą metaforę egzystencjalną. Wzdłuż linii gruntu przebiega conceptualna granica oddzielająca pracowite, pełne wyzwania życie od beczynnego trwania w otoczeniu, które nie stwarza żadnego oporu. Głębia i powierzchnia wyznaczają dwie strony bytu. W tym piętrowo zorganizowanym świecie waloryzacja przestrzeni odbiega od trady-

---

30 G. BACHELARD: *Metaforyka twardości...*, s. 225. Por. także jego rozważania o sękach i węzłach – ibidem, s. 225–227.

cyjnych, kulturowych reguł. W podziemnej krainie drąży piasek i skałę prawdziwe, wartościowe istnienie, powierzchnia natomiast jest tylko strefą „bezczynnego usychania”. Przestrzenna metafora związana z losem korzenia w jakimś sensie przekłada się na następstwo faz ludzkiego życia. Faza czynnego zaangażowania, wnikania w środek gęstej materii spraw ma swoje gorzkie dopełnienie w bezradnej, wykorzenionej starości, której „sękaty palce” zachowały w sobie pamięć wcześniejszych zmagających.

Jaka jest zatem lekcja korzenia, jaką tajemną naukę kryje w swym doświadczeniu ów podziemny byt? Ukryta wiadomość ma co najmniej dwojaką wykładnię. Po pierwsze, jest rozpoznaniem dotyczącym ludzkiego losu. Personifikowany korzeń z lirycznego obrazu Kapuścińskiego, niczym człowieczek z mandragory, jest znakiem bliskości rzeczywistości wegetalnej i ludzkiej. Po drugie, zaszyfrowana w nim prawda o istnieniu zyskuje jednocześnie wagę życiowej dyrektywy: „życie jest z przenikania w głąb”. W finalnym stwierdzeniu wiersza czai się imperatyw odrzucenia szeroko rozumianej powierzchni oraz wyzwanie rzucone nieustępliwej materii, która się pod nią rozpościera.

W poezji autora *Praw natury* ulotność i twardość świata to paradoksalnie dwa jego wymiary, dwa powody, dla których przedstawia on uniwersalną trudność w kontakcie i przy próbie poznania. Podejmowane strategie działań, by zatrzymać go i oswoić, przychodzą zatem z dwóch różnych poziomów rozpoznania jego enigmatycznej natury. Ulotność prowokuje do chwytania wrażeń i wierności chwili, twardość natomiast jest wezwaniem do wdzierania się w głąb rzeczy. Każdorazowo jednak świat pozostaje przeciwnikiem nieuchwytnym i nieprzeniknionym. Puste ręce są finalnym doświadczeniem zarówno podmiotu, któremu jawi się on jako „znikający punkt”, jak i wyciągniętych do nieba, wyrzuconych na powierzchnię korzeni. Przeciwwstawiona ulotności świata heroiczna próba dotarcia do głęboko ukrytej istoty rzeczy nie niesie z sobą żadnej obietnicy ani gwarancji, poza tą, która wiąże się z budowaniem charakteru i umacnianiem hartu ducha podmiotu. Tajemnica rzeczywistości pozostaje jednak poza jego zasięgiem.

W wierszach Ryszarda Kapuścińskiego, inaczej niż w jego prozie, dokonuje się dramatyczna kapitulacja przed niepoznawalnością i nieprzenikalnością świata. Mistrz reportażu, precyzyjny kroni-

karz zdarzeń obdarzony rzadką umiejętnością przejrzystego objaśniania świata, w liryce wypowiada swoją wobec niego bezradność. Z tej perspektywy dwie książki poetyckie to rozmiarem niewielki, lecz niezwykle mocny kontrapunkt dla licznych tomów literackiego reportażu. Liryczne świadectwo poznawczej niepewności wobec rzeczywistości zewnętrznej skutkuje przeniesieniem uwagi w stronę poszukiwań uniwersalnych metafor ludzkiego życia. Skoro esencja świata wymyka się celnemu rozpoznaniu, pozostają diagnozy egzystencjalne, skondensowane w postaci poetyckich obrazów. Ponadczasowy symbol drzewa podsuwa co najmniej dwa, w jakimś stopniu uzupełniające się wyobrażenia. Liść spadający na ziemię najwyraźniej koresponduje z ulotną naturą świata, natomiast los korzenia jest odpowiedzią na wyzwanie twardej, odpornej materii. Górne i dolne partie istnienia usytuowane w przestrzeni drzewa-życia spotykają się w końcu na powierzchni ziemi, jakby zetknięcie się z nią było kresem wszelkiego doświadczenia. Lot liścia i droga korzenia tu mają swój finał. Co czeka zatem na końcu egzystencjalnej podróży? Spokój?

dopiero kiedy dotknie ziemi  
uspokaja się

\*\*\* inc. „Liść...”; PN, s. 18

Dramat wykorzenienia?

ich modlitwa splątana i nieprzetłumaczalna

\*\*\* inc. „Korzenie mają...”; PN, s. 22

A może groza ostatniego spotkania?

patrzy przejęty grozą:

Rzeźbiarz z Ashanti; N, s. 12

Wierszy Kapuścińskiego nie domykają ostatecznie pewne, niepodważalne odpowiedzi. Nie można ich wyczytać ani z planu natury, ani z okruczeństwa doświadczenia. Znacznie ciekawsze okazuje się tropienie tajemnicy życia w wieloznacznym porządku metafory.

## Lot i upadek

Opowieść Ryszarda Kapuścińskiego o Pińsku w 1939 roku i swoim pierwszym spotkaniu z Imperium kończy znamienna scena. Pewnego mroźnego ranka, po wielogodzinnym nocnym staniu w kolejce, mali bohaterowie historycznych zawirowań ze zdobytym trofeum w postaci pustych puszek po landrynkach wędrują do parku. Pozostawiona tam przez cyrk karuzela jest zniszczona, skradziono z niej motor i większość krzesełek. Mimo to, dzięki niej możliwa staje się podróż do nieba:

[...] karuzela pędzi, czuję szczypiący, mroźny wiatr, który chłoscze mnie po twarzy, porywisty i coraz silniejszy wiatr, na którego skrzydłach unoszę się jak pilot, jak ptak, jak obłok<sup>31</sup>.

Doświadczające na co dzień głodu, lęku i wszelkich niedogodności związanych z wojną pińskie dzieci z wspomnień autora *Imperium* zachowały zdumiewającą siłę przewycięzania traumy i nieposkromioną dyspozycję do radości. Pędząca karuzela wystarcza do tego, by znaleźć się gdzie indziej i na przekór warunkom, w których przyszło im żyć, daje poczucie nieograniczonej wolności. Wyobraźnię Ryszarda Kapuścińskiego dość wcześnie zawładnęło marzenie o locie. Niewykluczone, że siła tego marzenia pozwoliła mu wyruszyć z niewielkiego, biednego Pińska w świat, który nie zdołał postawić mu barier.

Niezwykłość lotu to czar pierwotnego piękna i czysta radość wznoszenia się ponad światem, to wewnętrzna siła umożliwiająca przekraczanie granic i niezależność, która zrywa wszelkie pęta<sup>32</sup>. Dynamika lekkości wpisana w istotę unoszących się skrzydeł stanowi antytezę ruchu w dół, wdzierania się w głąb twardej materii, właściwego dla natury korzenia. Te dwa obrazy: lekkość lotu i ciężkie wnikanie do wnętrza świata, jeden właściwy marzeniom powietrznym i drugi ciągnący ku ziemskim źródłom poezji w pew-

---

31 R. KAPUŚCIŃSKI: *Imperium*. Warszawa 2007, s. 26.

32 Na temat marzenia o locie por. rozważania G. BACHELARDA: *Poetyka skrzydeł*. W: IDEM: *Wyobrażenia poetycka...*, s. 181–211.



nym stopniu porządkują wyobraźnię poetycką autora *Praw natury*. O ile powinnością życia jest „przenikanie w głąb”, o tyle esencja jego szczęśliwych chwil nie może zapomnieć o locie<sup>33</sup>. Doświadczenie korzenia i doświadczenie skrzydeł w poezji Ryszarda Kapuścińskiego wzajemnie się dopowiadają.

Wznoszenie się ponad rzeczywistość to chwila niejako odświeżna. Bywa ona – jak wiemy – udziałem poezji („znaleźć słowa skrzydła”), śmiałej myśli, przelotnego (!) marzenia. Uwolnienie się od ciężaru warunków życia i ciała daje przedsmak prawdziwej wolności. W ostatecznym rozrachunku pozwala przeczuć obecność Absolutu:

„Rozmyślając o Świętej Teresie z Ávila  
zaczynamy rozumieć czym jest Bóg:  
Bóg jest uniesieniem  
jeżeli masz skrzydła złożone lub obcięte  
nie zbliżysz się do Niego”

\*\*\* inc. „To błędzenie...”; PN, s. 16

A jednak w wierszach Kapuścińskiego marzenie o locie najczęściej ma wyraźne ograniczenia. Szukaniu trafnych i czystych słów towarzyszy – jak pamiętamy – pragnienie, „by pozwoliły / bodaj na milimetr / unieść się nad tym wszystkim” (\*\*\* inc. „Znaleźć słowo trafne...”; N, s. 44). Starszy pan z tomu *Notes* niczym emeryt z opowiadania Brunona Schulza odlatuje uniesiony podmuchem wiatru, lecz jego przeznaczeniem nie są „żółte, niezbadane, jesienne przestworza”<sup>34</sup>. Lot bohatera wiersza został okrojony na meteorologiczną miarę:

ustawia się zgodnie z kierunkiem wiatru  
i odlatuje

---

33 Pisz BACHELARD: „Lot oniryczny to przejaw **uśpionego szczęścia**, nie wie on, co to tragedia. We śnie latamy tylko wtedy, kiedy jesteśmy szczęśliwi. Jakże więc prawdziwe są te słowa Pierre Emmanuel: »...wobec ptaka pierzchają wszelkie smutki. Wzloty nigdy nie są posępne...«”. IDEM: *Poetyka skrzydeł...*, s. 187.

34 B. SCHULZ: *Emeryt*. W: IDEM: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Oprac. J. JARZĘBSKI. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1989, s. 309.

niewysoko  
niedaleko

\*\*\* inc. „Starszy pan...”;

N, s. 42

Marzenie o locie zapisane w poezji Kapuścińskiego ma najwyraźniej podcięte skrzydła i niebezpiecznie ciąży ku ziemi. To najpewniej skutek niezwykłego mariażu wyobraźni ziemskiej i powietrznej. Organizacja poetyckiego świata, odmiennie niż w wypadku **ścigającej horyzont** prozy autora *Imperium*, dokonuje się zatem z wyraźnym przywilejem dla wertykalnego kierunku ruchu. Jego dynamikę tworzą na przemian lekkość odrzuconego ciężaru i grawitacyjny kierunek korzeni. I chociaż wznoszącym się ku górze bohaterom wierszy nie grozi śmiałość i brawura Ikara, jednak i w tym wypadku wzorem mitycznego bohatera koniecznym dopełnieniem ich lotu okaże się upadek. Ta antynomia zostanie wykorzystana jako podstawa przypowieści egzystencjalnej między innymi w wierszu poświęconym przechadzce Immanuela Kanta.

W tym ze wszech miar interesującym utworze w sposób precyzyjny i jednocześnie nienachalny krzyżują się z sobą dwie perspektywy. Pierwsza z nich jest rodzajem literackiego portretu i ukazuje profesora z Królewca w jego arcyzwykłej codzienności, której powtarzalność całkowicie podporządkowana została pracy myśli:

Profesor Kant  
przechadzając się ulubioną Lorenzstrasse  
w pewnej chwili przerywa spacer  
i szybko wraca do domu

to nie deszcz  
częsty w Królewcu o tej porze roku  
ale myśl  
którą chce pilnie zanotować:

człowiek nie jest rzeczą, a więc czymś czego by można było używać tylko jako środka, lecz musi być przy wszystkich swych czynach uważany za cel sam w sobie.

\*\*\* inc. „Profesor Kant...”; N, s. 38

W pozornie banalnej i zdawać by się mogło zupełnie bezpiecznej rzeczywistości niepostrzeżenie czai się zapowiedź egzystencjalnej klęski:

Śledzi lecącego ptaka  
jest chwila kiedy zapomina o wszystkim  
coś go unosi

proszę uważać na śliski chodnik, profesorze  
proszę się tak nie spieszyć

Wszystkie elementy portretu wielkiego filozofa wykorzystane w wierszu nie są przypadkowe i pozostają w zgodzie z klasyczną literacką wersją tej postaci pióra Thomasa De Quinceya<sup>35</sup>: zamięłowanie do spacerów, reżim intelektualnej pracy, pasja ornitologiczna...<sup>36</sup>. W zarysie lirycznej mikrofabuły pojawia się jednak niepokojące pęknięcie. Niedościęty w żelaznej dyscyplinie dnia codziennego myśliciel z zadartą w górę głową „zapomina o wszystkim”? To niepodobne do tytana myśli, który by zachować całkowitą kontrolę nad rzeczywistością i własnym ciałem, prowadził tryb życia wypełniony skrajnie pedantyczną regularnością. Chwila zapomnienia i niebezpieczeństwo śliskiego chodnika stanowią wyłomy w bezwyjątkowo zaprogramowanym świecie Kanta<sup>37</sup>. W pogodnym, zwykłym obrazku zaszyfrowana została zapowiedź starczych niedomagań, trapiących filozofa w ostatnich latach życia: kłopotów z pamięcią i trudności z poruszaniem się.

35 Por. Th. De QUINCEY: *Ostatnie dni Immanuela Kanta*. Przeł., wstępem i posłowiem opatrzył A. PRZYBYŚŁAWSKI. Kraków 1996. Do tej klasycznej pracy nawiązuje słynny esej Bolesława MICIŃSKIEGO *Portret Kanta*. W: IDEM: *Pisma: eseje, artykuły, listy*. Wybór i oprac. A. MICIŃSKA. Kraków 1970.

36 „Rozpoznawał po śpiewie każdego ptaka i wymieniał jego właściwą nazwę” – Th. De QUINCEY: *Ostatnie dni Immanuela Kanta...*, s. 36.

37 Piszze B. MICIŃSKI: „Kant stworzył swoje życie jak dzieło sztuki (opus) biorąc rozum i wolę za podstawę. [...] Wszystko było dokładnie odmierzone i przemyślane: godziny odpoczynku i pracy, ilość i jakość pokarmów, krój i barwa strojów. [...] Upór, z jakim obstawał przy regulaminie życia codziennego, zdradzał osłabione poczucie rzeczywistości”. IDEM: *Portret Kanta...*, s. 108–109.

Ostrzeżenie przed upadkiem odnosi się zapewne do pewnego epizodu na ulicy, po którym Kant zmuszony był zaniechać wszelkich spacerów<sup>38</sup>. Portret autora *Krytyki praktycznego rozumu* przedstawiony w wierszu jest zatem bardziej złożony, niż wydaje się na pierwszy rzut oka. Spotykają się w nim Kant – bohater codzienności i Kant – myśliciel, filozof w pełni sił twórczych z czasów *Uzasadnienia metafizyki moralności*, czyli sprzed 1785 roku (z tego dzieła pochodzi zacytowane w utworze Kapuścińskiego zdanie), oraz człowiek dotknięty dolegliwościami i słabością późnego wieku (Kant umiera w 1804 roku w wieku 80 lat). Liryczna kondensacja pozwala na wielowymiarowość portretu naszkicowanego zaledwie kilkoma kreskami.

Jednocześnie dynamika lotu i upadku kluczowa dla organizacji wierszowego świata w odniesieniu do głównej jego postaci zachowuje subtelnie ironiczną dwuznaczność. W planie opowiedzianej anegdoty dotyczy przechadzki profesora i jest żartobliwą nieco przestrogą przed unoszeniem się na skrzydłach wzniosłej myśli lub podążającego za lecącym ptakiem marzenia, bo grozi to spotkaniem z twardym chodnikiem realności. W planie egzystencjalnym żart ustępuje jednak miejsca powadze. Życie Kanta ujrzone w precyzyjnym skrócie lirycznej relacji także odsłania się od strony jego zmagania z rzeczywistością. Jest zderzeniem wzlotu intelektu, spekulacji i idei z ostatecznym upadkiem w ciało i fizyczne ograniczenia, których nawet najbardziej precyzyjna myśl nie jest w stanie pokonać. Ostatnie słowa wiersza należą do św. Augustyna: „potem znowu spadałem ku rzeczom tego świata, płacząc” – i w kontekście postaci Kanta oznaczają nieuchronną konfrontację z realnością.

Precyzyjnie skonstruowany, wielowymiarowy portret filozofa z Królewca jest – jak sądzę – pierwszą perspektywą interpretacyjną niezwykle interesującego wiersza Ryszarda Kapuścińskiego. Perspektywa druga – bardziej uniwersalna – dotyczy esencji ludzkiego życia. Wyłania się ona z zaskakującego spotkania w przedstawieniu lirycznego tekstu dwóch myślicieli, którzy nigdzie indziej

---

38 „Pomimo tej ostrożności upadł pewnego razu na ulicy. Nie był w stanie się podnieść i dwie młode damy, które widziały wypadek, podbiegły, by mu pomóc”. Th. De QUINCEY: *Ostatnie dni Immanuela Kanta...*, s. 28.

nie mogliby się spotkać. Pomysł wiersza przypomina zatem wywodzący się z antyku gatunek, stworzony przez Lukiana z Samosat, zwany rozmową zmarłych. Immanuel Kant i św. Augustyn dochodzą w niej do głosu za sprawą zdań wynotowanych z ich dzieł. Myśli obydwu filozofów pochodzą jednak z tak różnych porządków myślenia, że trudno dopatrzeć się między nimi sporu. Zasadniej natomiast byłoby twierdzić, że dopełniają się one wzajemnie w próbie uchwycenia istoty ludzkiego życia. Na jego dwoistą naturę złożą się zatem tak niewspółmierne wobec siebie plany świadomości, jak precyzja naukowej myśli i introwertyczna refleksja, spekulacje na temat człowieka w ogóle i skupienie uwagi na osobistym doświadczeniu, intelekt Kanta i płacz Augustyna.

Dynamika wzlotu i upadku w podobnym stopniu dotyczy obydwu myślicieli, jednak przyjmują oni wobec niej odmienną optykę. Myśl filozofa z Królewca szybuje w górę („niebo gwiazdziste nade mną”) z obsesyjną intencją uwolnienia się od warunków rzeczywistości, która wcześniej została poddana neurotycznej kontroli. Autor *Wyznań* natomiast z analityczną uwagą pochyla się nad własnymi upadkami „ku rzeczom tego świata”. Rozmowa zmarłych jest w tym wypadku „spotkaniem niemożliwym” nie tylko z powodu ograniczeń historycznych, ale także dlatego, że nasi bohaterowie nigdy nie skrzyżują spojrzeń. Chociaż każdy z nich patrzy w inną stronę egzystencjalnej antynomii lotu i upadku, żadnemu nie jest dana tylko ta część doświadczenia, która szczególnie zaprzęta jego uwagę. Bezbarwne, wyzbyte zdarzeń, przesadnie systematyczne życie królewieckiego filozofa całkowicie podporządkowane gmachowi myśli nie byłoby pełne bez najbardziej fascynującego biografów i literatów<sup>39</sup> ostatniego jego okresu, będącego upadkiem w starość i słabości ciała. Z kolei w intensywnym, bogatym w przełomy życiu św. Augustyna świadomość własnych upadków harmonijnie łączy się z myślą kierowaną ku Bogu. Jak objaśnia Zygmunt Kubiak, „tytuł *Confessiones* w Augustynowej łacinie, nasyconej frazeologią biblijną, oznacza zarazem

---

39 Oprócz wspomnianych esejów Thomasa De Quinceya i Bolesława Micińskiego warto wymienić także dramat Thomasa BERNHARDA *Immanuel Kant* (Przeł. J.S. BURAS. „Dialog” 1995, nr 11) i późny wiersz Zbigniewa HERBERTA *Kant. Ostatnie dni z tomu Epilog burzy* (Wrocław 1998).

»wyznawanie« (spowiadanie się ze swego życia), i »wysławianie« (pochwałę mądrości Stwórcy)”<sup>40</sup>.

Dynamika lotu i upadku wyznacza zatem nieunikniony schemat ludzkiego życia. Obecność obu członów antynomii to pewnik, esencja każdego istnienia. Biegunowo odmienne przypadki życiowe i charakterologiczne profesora z Królewca i biskupa Hippony dopełniają się w niej i są dla siebie znamienym komentarzem. Nie bez znaczenia jest wszakże fakt, że puenta wiersza należy do św. Augustyna. Niezobowiązująca z pozoru „przechadzka” wiedzie w stronę konfrontacji z sobą samym. Samopoznanie, świadomość własnych ograniczeń i błędów, głęboki smutek – to nieuchronny finał egzystencjalnego spaceru.

W wierszu *Po dwóch stronach oceanu* w funkcji podobnej do spaceru Kanta pojawi się motyw podróży transkontynentalnej. I w tym wypadku przemieszczanie się w przestrzeni stanie się metaforycznym kluczem do odkrywania zasadniczej treści ludzkiego życia:

Że jest ta przestrzeń  
wypełniona wodą  
rybami  
barwą szarą i ołowianą

linia łuku:  
samolot wspina się naprężony  
a potem czuję jak opada

i jesteśmy już daleko od siebie

między startem a lądowaniem  
dokonało się przecięcie żył

ciężenie powiek  
w palcach – żadnego czucia

*Po dwóch stronach oceanu; PN, s. 9*

---

40 Z. KUBIAK: *Kalendarium życia św. Augustyna*. W: Św. AUGUSTYN: *Wyznania*. Tłum. oraz wstępem i kalendarium opatrzył Z. KUBIAK. Kraków 1998, s. 441.

Podobnie jak wiele innych wierszy Kapuścińskiego i ten rozpoczyna się *in medias res*, od elipsy będącej wyrazem zadziwienia przestrzenią możliwą do pokonania. Bezmiar oceanu nie kusi jednak czarem nieskończoności i wolnością nieograniczonych działań. Wypełniony szczelnie rybami powitykanymi w wodę przypomina nieco fantazje Hieronima Boscha, jest posępny i ciężki jak ołów. Zobaczony z góry nie ma w sobie nic z błękitnego otwarcia perspektywy, z powodu swej gęstości i barwy staje się szarym, ołowianym ciężarem. Doświadczenie podróży przywołane w anegdotycznej warstwie utworu także nie ma wiele wspólnego ze smakiem przygody czy dreszczem odkrywania i poznawania nowych lądów. Ta podróż to nade wszystko dotkliwe przeżycie oddalenia, rozdzielania bolesnego niczym „przecięcie żył”. U jej końca nie pojawi się fascynacja nowością, lecz znużenie, odrętwienie, wyłączenie uczucia. Dyskomfort tego przekraczania przestrzeni wynika z faktu, że niesie ono z sobą poczucie straty i cierpienie.

Wiersz Kapuścińskiego ma oczywiście także inną wykładnię. Ewidენტna symbolika erotyczna kieruje naszą uwagę w stronę historii miłosnej:

samolot wspina się naprężony  
a potem czuję jak opada

i jesteśmy już daleko od siebie

Oceaniczna przestrzeń staje się wówczas miarą oddalenia konieczną jako przeciwwaga dla chwili fizycznej bliskości, finałowe odrętwienie jest jej następstwem, a klimat emocjonalny rozdzielania kochanków szyfruje hiperbola: „dokonało się przecięcie żył”. Intensywność przeżywania bliskości i oddalenia łączy ze sobą doświadczenie podróży i akt miłości fizycznej, ale to ciągle nie wszystko. Wiersz ma bowiem jeszcze jedną warstwę, być może najistotniejszą.

Od czasów Heraklita „linia łuku” ściśle łączy się z przedstawieniem ludzkiego życia. Słynne zdanie: „»Łuk« (bios) nosi tę samą nazwę co »życie« (bios), lecz jego celem jest śmierć”<sup>41</sup> – jest paradoksem pozornym.

---

41 HERAKLIT Z EFEZU: Zdania. Przeł. A. CZERNIAWSKI. W: *W kręgu przed-*

Objaśnia Artur Przybysławski:

Bios oznacza życie konkretne, osobnicze, a więc życie skończone, czyli takie, w które nieuchronnie wpisana jest śmierć. Bios nie jest zatem przeciwieństwem śmierci, jej przeciwieństwem jest *dzoe* – życie, ale życie nieskończone, wykluczające śmiertelność życia bogów<sup>42</sup>.

W wierszu Kapuścińskiego podróż lotnicza po „linii łuku”, wypunktowanej osobnym wersem, staje się prefiguracją ludzkiego losu. Wpisana w niego perspektywa skończoności wyraziście brzmi w zakończeniu utworu:

ciążenie powiek  
w palcach żadnego czucia

Opis doświadczeń konkretnego ciała nie tylko pełen jest śmiertelnych sygnałów, ale także następuje po wymownym – „dokonało się”. „Przecięcie żył” pobrzmiewa dalekim echem nożyc nieodwracalnej Atropos. Podróż na inny kontynent nabiera charakteru wyprawy na „drugą stronę”. Zaświaty – jak w średniowiecznych wyobrażeniach – cechuje status zamorskich krain, od których dzieli nas posępny, ołowiany bezmiar oceanu. W tej sytuacji rozłąka bliższych sobie osób przyjmuje wymiar ostateczny. Po linii łuku biegnie pojedyncze ludzkie życie, by zniknąć w tajemniczej, szarej przestrzeni. Píše Gaston Bachelard:

Dla zdynamizowanej wyobraźni powietrznej wszystko, co się wznosi, budzi się ku bytowi, ma udział w bycie. Odwrotnie zaś, wszystko, co opada, rozplywa się jak czcze cienie, ma udział w nicości. Waloryzacja przesądza o istnieniu: oto jedna z wielkich reguł świata wyobraźni<sup>43</sup>.

---

sokratyków: Anaksymander, Heraklit, Ksenofanes, Parmenides, Empedokles, Anaksagoras. Wybór i wstęp W. JAWORSKI. Kraków 1992, s. 24.

42 A. PRZYBYSŁAWSKI: *Łuk Heraklita (?)*. „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11, s. 271.

43 G. BACHELARD: *Poetyka skrzydeł...*, s. 193–194.



W wierszu Kapuścińskiego nakładają się na siebie co najmniej trzy płaszczyzny interpretacyjne. Anegdotę o lotniczej podróży, historię miłosną i metaforyczne przedstawienie ludzkiego losu łączy niemal identyczne zakończenie. Finałem tych trzech historii jest doświadczenie ogromu oddalenia, przeciwstawione sugerowanej wcześniej bliskości, poczucie straty i śmiertelna drętwota. Nadrzędny sens lirycznej opowieści wydaje się bliski uniwersalizującej intuicji Bachelarda. Tor podróży: lotniczej, erotycznej i egzystencjalnej, jego wznoszenie się i opadanie niechybnie ma coś wspólnego z wyłanianiem się do istnienia i zanikaniem w nicości. W każdej z trzech płaszczyzn interpretacyjnych dopełnia się „linia łuku”, realizuje się istnienie skończone, życie (*bios*) ujawnia swą śmiertelną naturę. Lot samolotu, który w dziecięcej wyobraźni młodych mieszkańców Pińska z kart *Imperium* był marzeniem o wolności, w wierszu z tomu *Prawa natury* stał się metaforą podróży do zasnutej mgłą niewiedzy krainy. Egzystencjalne sąsiedztwo wyobrażeń lotu i upadku w jakimś sensie konfrontuje z sobą lekkość młodzieńczych marzeń i ołowiany ciężar doświadczenia. W „linii łuku” dopełnia się ludzkie życie.

### Autoportret ze śmiercią w tle

Poetycka przygoda Ryszarda Kapuścińskiego niewątpliwie prowadzi nas w stronę poszukiwania ukrytej w wierszach „innej twarzy” znakomitego reportera. Autotematyczna deklaracja autora *Praw natury*, że ich pisanie to „zaskakująco wartościowy rodzaj odkrywania w sobie samym i sobie samego”<sup>44</sup>, nie pozostaje obietnicą bez pokrycia. Z namysłu nad niepewną naturą słów, z refleksji nad ulotnością świata, z twardych i powietrznych podstaw poetyckiej wyobraźni oraz z sugestywnej siły egzystencjalnych metafor wyłania się zarys lirycznego autoportretu. Kapuściński, który na dalszy plan odsuwa faktograficzną funkcję literatury i odchodzi od opisu i analizy zdarzeń, w pisaniu poezji odnajduje szansę odkrywania innego siebie. Na oddanego pasji spotkania z „innymi” autora i w tym wypadku czeka frapująca przygoda. „Ja – inny”, rozpozna-

---

44 J. MIKOŁAJEWSKI: *Poeta Kapuściński...*, s. 10.



Odszedłem tak daleko od siebie  
że już nie umiem nic powiedzieć  
na swój temat

To oddalenie ma – co oczywiste – także wymiar poznawczy. Niepoznawalność świata, niemożność przeniknięcia jego istoty, dobrze znana między innymi rzeźbiarzowi z Ashanti, tu w bezpośrednim wyznaniu przenosi się na sam podmiot. Pytania: kim jestem?, co czuję? – stają się wysoce problematyczne. Paradoksalnie w liryce bezpośredniej pojawia się przewrotna konstrukcja „ja” dalekiego, zagubionego, całkowicie nieznanego. „Ja – inny” wyłania się ze sprzeczności, konstytuujące go intymne wyznanie jednocześnie wymazuje jego postać, podważa jego istnienie. Wobec programowej dla poezji Kapuścińskiego „niepewności słów” próba przybliżenia podmiotu jawi się także jako problem artykulacyjno-językowy:

[...] nie umiem nic powiedzieć  
na swój temat  
[...]  
opisać tej postaci  
nazwać jej

Dotkliwie odczuwany dystans do samego siebie, poznawczy i językowy, nasuwa oczywiste pytanie o przyczyny takiego stanu rzeczy. Kontekst reporterskiej twórczości autora *Imperium* podsuwa pokusę, by wbrew teoretycznoliterackim zwyczajom dostrzec w wierszu zaskakujący kontrapunkt dla podejmowanych w prozie szeroko zakrojonych prób objaśniania skomplikowanych przemian świata. Gest bezradności wobec pytania: „co czuję / kiedy moknę na deszczu”, ujrany z perspektywy reporterskiej pasji poznawania i opisywania rzeczywistości, nabiera szczególnej mocy. Podejście, że owo zagubienie siebie dokonuje się w pogoni za światem i ścigającym go słowem warte jest interpretacyjnego namysłu. Namiętny romans z rzeczywistością skomplikowaną i różnorodną zapewne ma swoją cenę. Rozproszony w podróży „ja” – niczym „inny” – dalekie i nieprzeniknione, staje się bardziej egzotyczne niż najdalsze, zamorskie lądy.

Problematyczny status podmiotu lirycznego wiersza ma oczywiście także drugą wykładnię. Pozbawiony biograficznego kontekstu, a zanurzony jedynie w klimacie liryki Ryszarda Kapuścińskiego, ujawnia swe niepewne ontologiczne właściwości. Podobnie jak poetycki świat autora *Praw natury* zdaje się niebezpiecznie ciążyć ku niebytowi. Brak pewności co do własnego istnienia wpisuje się w szerszy kontekst zagrożonej nicością rzeczywistości:

Opuściły mnie siły  
radość odeszła bez śladu  
moje ręce błędzą  
nie znajdują rzeczy pewnych

chciałbym  
żeby wzleciał ptak  
żeby zaszczeakał pies

szukam dowodów  
że coś jest możliwe

\*\*\* inc. „Opuściły mnie siły...”;

N, s. 41

I tym razem ontologiczną niepewność warunkuje melancholijna skarga utraty. Jej rozmiar przekracza granice odczuwanego nastroju i podaje w wątpliwość realność świata jakiegokolwiek. Znane także z innych wierszy, doświadczenie pustych rąk i braku oparcia w rzeczywistości, usuwa ją całkowicie z pola widzenia, oddala w niebyt. Istnienie świata, podobnie jak zagubiona podmiotowość wymagają zapewnień i dowodów swej realności.

Zagrożona rozproszeniem i stratą podmiotowa tożsamość zyskuje w poezji Kapuścińskiego nieoczekiwane potwierdzenie w niefortunnym, choć nieuchronnym doświadczeniach ciała:

Twoje serce rozsadza ból:  
zaczynasz odczuwać serce

twoje oczy nagle ślepną:  
zaczynasz odczuwać oczy

twoja pamięć tonie w ciemnościach:  
zaczynasz odczuwać pamięć

Odkrycia; PN, s. 8

Odkrywanie samego siebie to niejako druga strona skargi: „odszedłem tak daleko...”, przewrotna odpowiedź na problem zagubionej tożsamości. Bezradność wobec pytania: „co czuję”, w tym wypadku zastąpiło zwielokrotnione odczuwanie serca, oczu, pamięci... Powrót do siebie okazuje się dotkliwym upadkiem w ciało. Poczucie pewności co do własnego istnienia przynosi dopiero jego rzeczywiste zagrożenie, panoszący się w ciele załazek śmierci:

odkrywasz siebie poprzez  
zaprzeczenie siebie  
istniejesz  
poprzez negację istnienia

Odkrycia; PN, s. 8

Autoportret staje się możliwy jedynie ze śmiercią w tle. Nieumiejętność opisanie i nazwania swojej postaci ustępuje niemal wyłącznie wobec doświadczenia bólu. W poetyckim świecie niepewnych słów, ulotnych zdarzeń i umykającej podmiotowej tożsamości, tylko ból istnieje ponad wszelką wątpliwość. Tylko jemu przypisany zostanie zaimek „mój”, w poezji Kapuścińskiego użyty absolutnie wyjątkowo:

Mój ból  
ciągle szykuje na mnie swój nóż  
ciągle go ostrzy

gdzie go wbije?

od razu w serce?

\*\*\* inc. „Mój ból...”; PN, s. 47

Sformułowanie „mój ból” wyklucza jakiegolwiek dystans, graficzna forma słów sprawia, że przylegają one do siebie w sposób ścisły.

Wyrazisty i ostry jak nóż nie niknie w melancholijnym rozproszeniu, nie grozi mu zatarcie konturów. Wobec kłopotów z tożsamością podmiotu wierszy Ryszarda Kapuścińskiego ból pozostaje jego najpewniejszym składnikiem, przewrotnym lekiem na oddalanie się od samego siebie. Trudności w nazywaniu własnej postaci równoważy bezdyskusyjna oczywistość formuły „mój ból”. Podczas gdy słowa nie przynależą do nas, oddzielone dystansem niepewności, świat przepływa przez puste ręce tak, że nie sposób go zatrzymać, a i samego siebie trudno już dostrzec z oddali, jedynie własny ból staje się mocnym punktem oparcia, tylko on jest naprawdę blisko.

Odkrywanie siebie w poezji autora *Notesu* prowadzić może ku niepodważalnej konstatacji, że „ja” to „mój ból”. Paradoksalnie jednak równie prawdziwe będzie stwierdzenie, że ból to obcy we mnie, wierny i czujny towarzysz, a jednocześnie zawzięty, podstępny wróg, gwarant istnienia i wysłannik śmierci<sup>45</sup>. Pamiętamy:

odkrywasz siebie poprzez  
zaprzeczenie siebie

Inne „ja” zaszyfrowane w wierszach Ryszarda Kapuścińskiego wyłania się z przestrzeni opozycji pomiędzy mną a innym we mnie. Szukanie własnego odbicia nie jest zajęciem bezpiecznym. Spojrzeniu w lustro poezji towarzyszy niepokój. W końcu nie ma innej prawdy o sobie niż ta naznaczona śmiercią. To, co jedynie moje, nieustannie ostrzy swój nóż:

gdzie go wbije?

od razu w serce?<sup>46</sup>

---

45 W *Lapidariach* odnajdziemy wiele zapisów mówiących o wrogu we własnym ciele. W *Lapidarium I*: „Stopniowo, w miarę upływu czasu, odkrywamy w samym sobie coraz trudniejszego przeciwnika” (R. KAPUŚCIŃSKI: *Lapidaria...*, s. 103); w *Lapidarium IV*: „Cierpienie: stan, w którym własne ciało jawi się człowiekowi jako największy wróg. Wróg prywatny, złośliwy i agresywny, który się właśnie na nas zawziął” (IDEM: *Lapidarium IV*. Warszawa 2007, s. 127).

46 Wspomina Jarosław MIKOŁAJEWSKI: „Innym słabym punktem Ryśka było serce – to ono miało go ostatecznie zawieść. Mówił o nim rzadko, ale

W lustrze przeczuć czai się lęk. Jego przejmujący zapis odkrywa pozornie zwykłą, wsparta o rejestrację obiektywnych zdarzeń, liryczna notatka:

Noc  
z soboty na niedzielę  
w tym mieście  
nie zasypia  
na głównej ulicy szumi oponami  
podniesione głosy przesuwają się pod  
oknem  
to spory rozradowane i błahe  
nie mogę zasnąć  
czytam w gazecie że  
zawał dopada swoje ofiary najczęściej  
między 8.00 a 9.00 rano

jest 2.15

Oxford; PN, s. 19

W samym środku ruchliwego świata, w gwarze beztroskiego życia, śmierć przysyła swoją wiadomość. Do wyznaczonego terminu zostało jeszcze trochę czasu, lecz jego odliczanie trwa. Spoza lirycznego autoportretu Ryszarda Kapuścińskiego wychyla swoją głowę śmierć, pewna spotkania, którego nie będzie można odwołać.

Puentę tego wiersza dopisał los. Autor *Praw natury* zmarł na zawał serca 23 stycznia 2007 roku.

---

myśleć musiał często, skoro obawa przed zawałem tak głęboko przeniknęła do jego poezji. [...] Przez serce nie mógł uporać się z bólem, ból nie pozwalał mu pisać – to wpędzało go w smutek, którego wyraźne ślady tkwią w ostatnich jego zapiskach i wierszach”. Zob. IDEM: *Sentymentalny portret Ryszarda Kapuścińskiego* // R. KAPUŚCIŃSKI: *Zapiski szpitalne*. Słowo wstępne A. KAPUŚCIŃSKA. Kraków 2008, s. 23–24.

# Inny Łazarz

## O jednym wierszu Ryszarda Kapuścińskiego

### Przekroczyć granice

Rzecz w tym, że tak na dobrą sprawę jedynym moim marzeniem było kiedyś osiągnąć nieosiągalne, to znaczy przekroczyć granice. Nie chciałem niczego więcej<sup>1</sup>.

Ta myśl, powracająca niczym refren w *Podróżach z Herodotem* Ryszarda Kapuścińskiego, określa początek i twórczy zaczyn brzemiennej w literackie konsekwencje pasji podróżowania. Jej patron, grecki dziejopis z Halikarnasu, inicjuje nie tylko ruch w przestrzeni, zaprasza do przekraczania barier czasu<sup>2</sup>, ale także prowokuje do poszerzania granic świadomości, nieustannie gotowej do otwierania się na coraz to nowe światy innych kultur. To w Herodocie dostrzeże Kapuściński odkrywcę uniwersalnej antropologicznej prawdy, że owe „inne kultury to są zwierciadła, w których przeglądamy się my i nasza kultura. Dzięki którym lepiej rozumiemy samych siebie, jako że nie możemy określić swojej tożsamości, dopóki nie skonfrontujemy jej z innymi”<sup>3</sup>.

Problem granic intryguje i niepokoi autora *Imperium*, z dużą intensywnością towarzysząc jego reporterskiemu i ludzkiemu doświadczeniu. Rozważania snute podczas podróży kolejną transsyberyjską odślaniają liczne aspekty tego jakże rozległego semantycznie zagadnienia<sup>4</sup>. Granice terytorialne, polityczne, strategiczne,

---

1 R. KAPUŚCIŃSKI: *Podróże z Herodotem*. Kraków 2007, s. 21.

2 „A podobnie jak kiedyś pragnąłem przekroczyć granicę w przestrzeni, tak teraz fascynowało mnie **przekraczanie granicy w czasie**”. Ibidem, s. 255.

3 Ibidem, s. 249.

4 R. KAPUŚCIŃSKI: *Imperium*. Warszawa 2007, s. 27–29. O figurze granicy w pisarstwie Ryszarda Kapuścińskiego interesująco pisze B. NOWACKA: *Figury*



społeczne, kulturowe, świadomościowe mnożą się aż po ostateczny wymiar egzystencjalny:

Granica to stres, nawet – lęk (znacznie rzadziej: wyzwolenie). Pojęcie granicy może zawierać w sobie jakąś ostateczność, drzwi mogą zatrzaskać się za nami na zawsze: taką jest granica między życiem i śmiercią. O tych niepokojach wiedzą bogowie i dlatego starają się pozyskać wyznawców obiecując, że w nagrodę wejdą do królestwa bożego, które będzie właśnie **bez granic**. [...] Słowem, tym, co najbardziej pożądane, oczekiwane i przez wszystkich upragnione, jest właśnie owa bezwarunkowa, zupełna, absolutna – bezgraniczność<sup>5</sup>.

### Spotkanie z Innym

Dalekim echem tej tęsknoty pobrzmiwa nietytułowany wiersz z tomu *Notes*<sup>6</sup>, który niezwykle perypetie życiowe swego bohatera sytuuje na przecięciu wszelkich granic i inności.

Jogin Ramamurti  
każe zakopać się w grobie  
zostanie tam tydzień  
lekarze zaświadczą że nie ma oszustwa

kto chce może zejść tunelem w dół  
zobaczyć przez szybę:  
Ramamurti leży w grobie  
jest nieruchomy  
nie oddycha

---

ra granicy – motywy, stereotypy, symbole. W: EADEM: *Magiczne dziennikarstwo*. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków. Katowice 2004, s. 24–44.

5 R. KAPUŚCIŃSKI: *Imperium...*, s. 28–29.

6 IDEM: \*\*\* inc. „Jogin Ramamurti”. W: IDEM: *Notes*. Warszawa 1986, s. 35–36.

wszyscy są proszeni o składanie datków  
ten pogrzebany chciałby coś zarobić  
po to poszedł do grobu –  
żeby przeżyć

po tygodniu odkopują jogina  
Ramamurti wychodzi  
jest osłabiony  
dotknął absolutu  
to zawsze wyczerpuje

kłania się zebrany  
liczy datki  
sto dwie rupie  
mniej niż dziesięć dolarów

wszyscy rozchodzą się  
zostaje pusty grób

Ramamurti zmartwychwstał  
ale to nadal nędzarz

mijają tygodnie  
nie ma co jeść  
umiera z głodu

wracam do grobu  
mówi  
tylko w śmierci  
życie

Wiersz Kapuścińskiego w swej najbardziej zewnętrznej warstwie to liryczny reportaż o osobliwościach dalekiego świata. Jako taki jest absolutnie niereprezentatywny dla poetyckich poszukiwań autora *Praw natury*, który nader rzadko sięga po obrazek rodzajowy w funkcji lirycznego przekazu. Poezja Ryszarda Kapuścińskiego podlega całkowicie odrębnym regułom i służy na ogół zupełnie innym celom niż jego książki reporterskie. Wiersz-notatka z podró-

ży znajduje w niej miejsce tylko wówczas, gdy niesie z sobą głęboką metaforyczną potencję. Intrygujący przypadek osobliwego jogina wart jest chwili poetyckiej refleksji chociażby dlatego, że kusi możliwością spotkania z innym w co najmniej kilku wymiarach.

Bohater wiersza wyłania się z anonimowego tłumu za sprawą swych niezwykłych możliwości. Jako jedyny wśród otaczających go „innych” ma imię i w jakimś sensie twarz. Jego społeczne otoczenie nosi znamiona zbiorowości – to w najlepszym wypadku „lekarze”, częściej jednak enigmatyczni „oni”, dwukrotnie naznaczeni zbiorczym mianem synekdochy – „wszyscy”. Na ich tle jogin Ramamurti rysuje się jako postać wyrazista, konkretny byt osobowy, jeden wobec wszystkich. Niewiele o nim wiemy, lecz jego tożsamościowa prezentacja w pierwszym wersie utworu podsuwa podpowiedzi i oczekiwania. Dla człowieka Zachodu prawdziwy jogin z Dalekiej Azji jest albo egzotyczną osobliwością, rodzajem turystycznej ciekawostki, albo ewokuje skojarzenia wzniosłe – potęgi wtajemniczenia, siły woli, godności niewzruszonej ułudą ziemskich spraw. W wyobrażeniu jogina kryje się obietnica przekraczania granic. Nazwisko postaci dodaje jej mocy. W nazwie osobowej trwa imię Ramy, legendarnego wojownika z czasem deifikowanego w jednej z awatar Wisznu<sup>7</sup>. Ramamurti znaczy tyle, co oblicze, wizerunek Ramy i fakt ten odślania twarz naszego bohatera, naznaczoną rysem heroicznym i niemal boskim. W następstwie spółgłosek *-mrt-* podstępne ucho nie może jednak nie usłyszeć obecności śmierci, podobnie jak łacińska *mors, mortis*, ufundowanej na wspólnej pra-indoeuropejskiej podstawie. Szczególny rys tożsamościowy jogina Ramamurtiego wyłania się z jego bliskich i cyklicznie ponawianych kontaktów ze śmiercią.

Ramamurti ogniskuje w sobie odmiennność, która wynika z kilku nakładających się na siebie aspektów. Inność narodowa i kulturowa, religijna i duchowa są w gruncie rzeczy zapowiedzią tej najistotniejszej, skupionej wokół spraw ostatecznych. Podróżnik między światem a zaświatem, między życiem a grobem zdaje się przeczyć istnieniu granicy nieodwracalnej. To z nienawiści do tej „krechy

---

7 Por. *Bhagawadgita czyli Pieśń Pana*. Przekład z sanskrytu i przypisy J. SACHSE, wstęp H. WAŁKÓWNA. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1988, s. LV.

grubej, / którą świat dzielili na umarły / i żyjący”, gniewny Chrystus w olśniewającym wierszu Rainera Marii Rilkego *Wskrzeszenie Łazarza* decyduje się „uczynić rzecz wzbronioną”<sup>8</sup>. A tajemniczy jogin? Kim jest, gdy każe zakopać się w grobie i kim, gdy z niego wychodzi? I gdzie przynależy? Do tego czy tamtego świata?

## Spojrzenie człowieka Zachodu

W spojrzeniu człowieka Zachodu bohater wiersza narusza wszelkie związane ze śmiercią tabu. Sam każe zakopać się w grobie, a później z niego powraca jak upiór, naznaczony grobową innością, a może jak Łazarz, dla którego w literackiej wizji Nikosa Kazantzakisa, autora *Ostatniego kuszenia Chrystusa*, nie było już miejsca wśród żywych. Bogowie wszelkich kultur niechętnie i nader rzadko godzili się na powrót umarłych do ludzkiego świata. Wyjątkowość tego typu zdarzeń każdorazowo zasługuje na mit. A Ramamurti? Jego decyzja o zamknięciu w grobie ma w sobie coś z wyzwania rzuconego śmierci i wymaga niewzruszonej odwagi wojownika (Ramy). Tydzień spędzony w grobie przywołuje przerażający fantazmat pochowania żywcem, który – jak przekonuje Philippe Ariès – zawładnął z wielką mocą na niemal dwa stulecia europejską wyobraźnią w XVIII wieku, naznaczając relację człowieka ze śmiercią poczuciem wielkiej trwogi<sup>9</sup>. Tak, dla przybysza z Zachodu tydzień w grobie to rzecz niebywała. Powrót stamtąd nosi w sobie znamiona cudu zmartwychwstania: „wszyscy rozchodzą się / zostaje pusty grób”. „Ramamurti zmartwychwstał”, „tylko w śmierci życie”. Słowa Dobrej Nowiny niemal same przychodzą do głowy. A więc padła ostatnia granica, „gruba krecha” utraciła swą moc? Ramamurti spędził w grobie aż siedem dni, tyle co Łazarz i Chrystus razem wzięci. Czy trzeba czegoś więcej? Jeśli tak, „cud” można powtórzyć: „wracam do grobu / mówi / tylko w śmierci / życie”. Losem jogina rządzi

---

8 Por. R.M. RILKE: *Wskrzeszenie Łazarza*. W: IDEM: *Osamotniony na szczytach serca*. Wybrał, przeł. i posłowiem opatrzył A. POMORSKI. Warszawa 2006, s. 324–325.

9 Por. Ph. ARIÈS: *Człowiek i śmierć*. Przeł. E. BĄKOWSKA. Warszawa 1992, s. 387–397.

rytm. Powtarzalność fazy naziemnej i zejścia pod ziemię ma w sobie potencję mitotwórczą. Doświadczenia grobu nie da się już wymazać, bohater wiersza w cyklicznych nawrotach przynależy już do tego i tamtego świata. Heros, Rama, zwycięzca śmierci.

W lirycznej fabule wiersza Kapuścińskiego niewątpliwie tkwią zarodki heroicznego mitu. Jednak budowana tu struktura wznioślejszej opowieści nie da się utrzymać, drży w posadach i rozpada się na niepasujące do siebie okruczności. Nie będzie pociechy i ocalającej wizji świata. Wielokrotne przekraczanie rzekomo ostatecznej granicy nie zmienia praw natury. To tylko kuglarska sztuczka. Gniewny Chrystus w wierszu Rilkego, idący wskrzesić Łazarza, niósł w sobie podobną świadomość. „Póki szedł, cel był mu obrzydliwy / i potworny: te kuglarskie próby...”<sup>10</sup>. W przypadku Ramamurtiego „lekarze zaświadczą że nie ma oszustwa”. W dobie zmedykalizowanej śmierci to im przypada rola specjalistów od eschatologii. Przekraczanie egzystencjalnej granicy utraciło metafizyczny wymiar i potwierdza je lekarskie zaświadczenie. Czy skłonni jesteśmy przyjąć ich wiarygodność?

### Metafizyczne oszustwo

Podróż Ramamurtiego między życiem a śmiercią to oszustwo metafizyczne z podwójnym dnem: „Ramamurti leży w grobie / jest nieruchomy / nie oddycha”. Można powiedzieć, że żyje i można powiedzieć, że umarł. Niewykluczone, że relaksacyjna asana – *sarvangasana* – pozycja martwego ciała, wykonywana na pewnym poziomie jogicznej praktyki, pozwala na tak minimalny wydatek energii i także energetyczne zapotrzebowanie, że obserwowanego przez szybę jogina trudno posądzić nawet o cień oddechu. Niepokojąca dwuznaczność rozsądza przedstawioną w wierszu sytuację od wewnątrz. Oszustwo jest i go nie ma. Cud zdarzył się i go nie było. Wobec wewnętrznych sprzeczności trudno utrzymać patos heroicznej opowieści. Powtórzona śmierć i powtórne powstanie z grobu osuwają się w trywialność. To nie zmartwychwstanie, to jego parodia.

---

<sup>10</sup> R.M. RILKE: *Wskrzeszenie Łazarza...*, s. 324.

Świat chrześcijański raz w tygodniu w niedzielę czci powstanie z martwych Jezusa Chrystusa, co znajduje odzwierciedlenie w niektórych językach słowiańskich. Rosyjskie *воскресение* jest tu o wiele bliższe *sacrum* niż pogańska niedziela. Gdy „po tygodniu odkopują jogina”, jego wyjście z grobu pobrzmiewa niezamierzonym efektem parodystycznym. Zwłaszcza, że „cud” opiera się na opanowaniu techniki oddychania i można go powtarzać. W pewnym sensie „podziemne” perypetie jogina to tylko przedstawienie z możliwością wielokrotnego bisu.

Związek Ramamurtiego z otaczającymi go ludźmi jest relacją aktora z widzami. Za drobną opłatą jogin odgrywa dla nich swoją śmierć. „Kto chce może zejść tunelem w dół / zobaczyć przez szybę”. Spektakl trwa. Improvizowanej śmierci nie towarzyszą żałobnicy, lecz ciekawskie oko widza. Zajrzeć do grobu może każdy, „kto chce”. Czy wśród zdążających tunelem w dół dostrzeżemy Hindusów – nie wiadomo, z pewnością jednak lokalna atrakcja przyciągnie turystów z Zachodu. Potrzeba spoglądania poza granice życia jest w europejskiej kulturze głęboko zakorzeniona. Starożytność знаła instytucję „wyroczni umarłych”, otoczonych tajemnicą i respektem, do których również prowadził długi podziemny tunel, jak w najśłynniejszej z nich w Baie pod Neapolem<sup>11</sup>. Tam za przywilej i grozę spotkania umarłych płacono ogromne ofiary na rzecz opiekujących się wyrocznią kapłanów, a zejściu do podziemi towarzyszyło rzeczywiste ryzyko egzystencjalne, którego powodem były najpewniej ciężkie zatrucia potężną dawką środków halucynogennych. Spojrzenie w głąb grobu jogina Ramamurtiego jest rozrywką bezpieczną i taną, odartą z wszelkiego rytuału. Katolicyzm też zna tę perwersyjną tęsknotę, by podejrzeć trupa, zajrzeć w twarz śmierci, najlepiej przez szybę, zajrzeć i pozostać bezpiecznym. Szklane trumny świętych Kościoła poza aspektem religijnego kultu służą przecież zaspokojeniu i tej potrzeby. Przekonują o spokoju umarłych, o ich bezpiecznym „śnie”, o rzadkiej – a jednak możliwej – cielesnej nienaruszalności zwłok. Inscenizacja Ramamurtiego przypomina nieco religijne zwyczaje zachodniego Kościoła i w sposób niezamierzony staje się przedrzeźnianiem

---

11 Por. R.K.G. TEMPLE: *Rozmowy z wiecznością*. Przeł. M. KUŹNIAK. Poznań 1991, s. 21–37.

rytuału. Wprawdzie i tu, i tam „wszyscy proszeni są o składanie datków”, jednak grób i zmartwychwstanie Ramamurtiego to tylko kuglarski pokaz, który w żaden sposób nie angażuje uczuć widzów. Metafizyka za szybką, tak dostępna, lekka i łatwa jak telewizyjny show. Ramamurti –

kłania się zebrany  
liczy datki  
sto dwie rupie  
mniej niż dziesięć dolarów

Przemieszanie eschatologii i drobnych, metafizyki i taniego widowiska ma głęboko ironiczny wydźwięk. A przecież „metafizyczne oszustwo” kryje drugie, tym razem dramatyczne dno. Ramamurti niczym linoskoczek walczy o życie: „po to poszedł do grobu – / żeby przeżyć”, „zmartwychwstał / ale to nadal nędzarz”. Koło pozornej śmierci i rzekomego zmartwychwstania napędza mechanizm głodu. Za jego sprawą egzystencja biedaka staje się niepewnym balansowaniem pomiędzy życiem a śmiercią. Granica między nimi jest mniej wyraźna od tej, która oddziela umierających z głodu od obojętnych widzów spektaklu. Po jednej stronie walka o przetrwanie, po drugiej – „drzemka sytych przed telewizorem”<sup>12</sup>.

Na tym spotkaniu nikt nie skorzystał, jakakolwiek wymiana duchowa pozostała poza zasięgiem jego uczestników. Oddzieliła ich gruba szyba obojętności, połączył dwuznaczny udział w poniżającym procederze „eschatologicznej prostytucji”. Ciało jogina w grobie ze szklaną szybą nasyciło wścibskie oko tropiciela tanich sensacji. Ramamurti zarobił na „jeszcze jeden dzień życia”. W relacji obserwatora zdarzeń niepodzielnie zapanowała ironia, w piarstwie Ryszarda Kapuścińskiego kategoria tak rzadka, że niemal nieobecna.

---

12 Por. R. KAPUŚCIŃSKI: *Drzemka sytych przed telewizorem*. W: *Ku jedności świata. Wybór artykułów z miesięcznika „Znak” w 60. rocznicę powstania pisma*. Red. M. BARDEL. Kraków 2006, s. 472–475.

## Dramat podzielonego świata

Zderzenie ewangelicznego języka z regułami spektaklu i rynku z jednej strony, a wzniosłych formuł z determinacją umiarkującego z głodu człowieka ze strony drugiej, po raz kolejny ujawniają dramat podzielonego świata. Biedny chrześcijanin patrzący na Indie, kategoriami przybysza z uprzywilejowanej części ziemi próbuje opisać rzeczywistość w znacznym stopniu niedostępną jego doświadczeniu. Ironia nie oszczędziła tu nikogo, ujawniając także swą potencję autodyskredytacji. W zdaniu: „dotknął absolutu / to zawsze wyczerpuje” – ironiczne ostrze celuje zarówno w bohatera sytuacji, jak i nierozumiejącego w pełni jego położenia opowiadacza zdarzeń. Lustro innego w interesującym nas wierszu każdorazowo wiąże się z rodzajem demaskacji. Widz spektaklu zobaczyć w nim może własną obojętność i powierzchowność, jogin – sprzeniewierzenie się ideałom, opowiadacz – swoją bezradność wobec innego świata. Z kalejdoskopu zwierciadlanych odbić wyłania się kulturowy przekładaniec o mocno ironicznym wydźwięku. I tylko jogin pozbawiony wzniosłej aury i heroicznego wymiaru staje się przejmująco ludzki, niczym Łazarz z wiersza Rilkego, gdy po wstaniu z grobu:

tylko Jeden w świetle dziennym  
stał tam krzywo i z niechlujnym, zmiennym  
Życiem znowu się zaczynał godzić<sup>13</sup>.

---

13 R.M. RILKE: *Wskrzeszenie Łazarza...*, s. 325.







**Tajemnica spojżenia**



# Spojrzenie, smutek, samotność

O tryptyku Feliksa Netza

*Trzy tematy z Edwarda Hoppera*

## Niepokoje odbiorcy ekfrazy

Tryptyk poetycki Feliksa Netza *Trzy tematy z Edwarda Hoppera*, za sprawą przywołanego w tytule nazwiska artysty, jest zaproszeniem do świata zagadkowych niedopowiedzeń i dotkniętej melancholią samotności<sup>1</sup>. To prawdziwy *mundus melancholicus* w zwierciadle sztuki<sup>2</sup>, przestrzeń wyobcowania i dotkliwej pustki, świadectwo bezdomności i smutku nowoczesnego życia. Obrazy bodaj najbardziej melancholijnego z dwudziestowiecznych malarzy amerykańskich przynoszą nieuchronne zderzenie z nieoczywistością przedstawionych na nich postaci i zdarzeń, zmuszają do konfrontacji z sekretnym życiem bohaterów, a zwłaszcza bohaterek tych niepokojących i intrygujących płócien. Fascynacja twórczością wielkiego samotnika z Nowego Jorku bez wątpienia stała się udziałem Feliksa Netza. Obrazy uruchomiły wyobraźnię poety, dotknęły jego wrażliwości, upomniały się o liryczną odpowiedź.

*Trzy tematy z Edwarda Hoppera* to propozycja niezwyklej przegrody, która wymusi na nas wielokrotne przemierzanie drogi od wiersza do obrazu i nieustanne powroty od plastycznych przedstawień do poetyckiego słowa. Wydeptywanie interpretacyjnej ścieżki pomiędzy Hopperem i Netzem skazuje nas na dreptanie w kółko, zamyka w obsesyjnym świecie niepokojących wyobrażeń, wiąże z bohaterami płócien i wierszy, pomiędzy którymi granice stają się niebezpiecznie płynne. Nić porozumienia między poetą i malarzem

---

1 Na końcu tego szkicu cytuję utwór za edycją: F. NETZ: *Trzy dni nieśmiertelności*. Mikołów 2009, s. 57–61.

2 To sformułowanie przywołuje tytuł świetnej książki Wojciecha BAŁUSA: *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki* (Kraków 1996), której autor wszakże po przykłady z malarstwa Edwarda Hoppera nie sięga.

jest doprawdy uderzająca. Netz sugestywnie opowiada i dopowiada przedstawienia Hoppera, niepostrzeżenie sięgając po władzę nad wyobraźnią czytelnika. Zaraz, zaraz – krzyczy zdezorientowany odbiorca – to gdzie ja właściwie jestem? Świat malarza i wizje poety przenikają się bowiem z mocą transfuzji.

Efektowna sztuka ekfrazy<sup>3</sup> uwodzi i fascynuje, na dnie uwiedzenia nieuchronnie kiełkuje jednak ziarenko buntu, rozbłyska iskierka sporu. Czy patrząc na obrazy mistrza widzimy to samo, co dokonujący literackiej transpozycji autor lirycznego tryptyku? Zderzenie silnych twórczych osobowości w umyśle czytelnika, obdarzonego przymusem podwójnego odbioru literatury i malarstwa zarazem, przypomina swoistą próbę sił. Zasadności domaga się uporczywie powracające pytanie o to, co pozostawi w wrażliwości odbiorcy wyraźniejszy ślad – bezimienna, a więc niezdołana, przestrzeń malarskiej kreacji czy władcze, sugestywne słowo poety. Literacka ekfraz z perspektywy poetyki odbioru jawi się jako rozgrywka pełna dramatycznych napięć. Poetyckie spotkanie Netza z Hopperem nie pozostawi czytelnika obojętnym, jego uwaga wszakże nie stanie się wyłącznie własnością autora tryptyku. Wyjątkowo silny związek tych wierszy z ich plastycznym pretekstem sprawi, że odbiorca nie poprzestanie na tekście, lecz najpewniej wyszuka na półce reprodukcje przywołanych prac. Tym razem wiersz stanie się powodem powrotu do obrazów niezwykle nowojorczyka, proces odbioru poezji pogłębi się i interdyscyplinarnie zwielokrotni o ruch porównań i sprawdzeń.

Dla wielbicieli twórczości Edwarda Hoppera zasadne może okazać się w końcu jeszcze jedno pytanie: Czy po lekturze wierszy uda się jeszcze spojrzeć na reprodukcje przywołanych płócien niewinnym okiem? Sztuka poetyckiego uwiedzenia niesie z sobą dynamikę doznań ambiwalentnych. Lubimy ulegać sile literackiej wizji i jednocześnie nie chcemy pozwolić na to, by przejęła nad nami władzę. Sugestywność lirycznej propozycji Netza bez wątpienia sprowokuje do częstych powrotów do wieloznacznych obrazów amerykańskiego artysty.

---

3 O ekfrazie, ekfrastyczności i innych typach związków pomiędzy obrazami i poezją traktuje cenna praca Adama DZIAŁKA: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004.

## Tryptyk z obrazów Edwarda Hoppera

Etapy spotkania poety z przedstawieniami malarza wyznaczają trzy obrazy: *Poranek w mieście* z 1944 roku, *Nocni włóczędzy* z roku 1942 i *Western Motel*, datowany na rok 1957. Uwagę Feliksa Netza zatrzymały płótna autora, który swą artystyczną młodość ma już dawno za sobą, najwcześniejsze z nich jest dziełem sześćdziesięcioletniego twórcy, najpóźniejsze to efekt niesłabnącego z czasem talentu siedemdziesięcioletnia. Ostatni obraz Hoppera, pamiętna *Para aktorów*, której zamaskowani bohaterowie kłaniają się widzom po zakończonym spektaklu, powstanie osiem lat później, w roku 1965, a zatem niespełna dwa lata przed śmiercią artysty. Obrazy, na których spoczęło oko poety, pochodzą zatem z czasu pełnej twórczej aktywności malarza, niosą jednak z sobą ciężar późnej dojrzałości i bagaż doświadczeń obserwatora wielu dziesięcioleci życia dwudziestowiecznej Ameryki.

Porządek tryptyku Netza nie podąża wiernie tropem chronologii powstawania płócien, nie pozostaje wszakże na nią obojętny. Następstwo poetyckich segmentów, przywołujących, zgodnie z regułami ekfrazy, tytuły dzieł Hoppera, odrzuca także proste odwzorowanie następujących po sobie faz doby, chociaż i je subtelnie przywołuje. Kompozycję rozpoczyna zatem *Poranek w mieście*, a w kończącym ją obrazie *Western Motel*, znaczącym – co oczywiście – w sensie przestrzennym, pobrzmiewa także temporalna zapowiedź zachodu, sugerująca wpisanie wiersza w tradycyjną topikę końca. Pomiędzy segmentami granicznymi rozpościera się jednak nie światło dnia, lecz obszar nocy, przez którą wiedzie szlak bezsennych wędrówek znużonych bohaterów *Nocnych włóczęgów*.

Naturalny rytm życia, na który niewątpliwie wyczulony jest Hopper, tytułujący swe prace także często przywołaniem pór doby, w poetyckiej wizji Netza ma – jak się zdaje – mniejsze znaczenie. O ile dla malarza cykl dnia i nocy, równie intrygujący jak cykl ludzkiego życia, niesie z sobą potencję znaczeń mitycznych i łączy się z metafizyczną opowieścią o świetle i mroku, bodaj największej fascynacji malarskiej twórcy *Drugiej historii o słonecznym świetle*, o tyle poeta w obrazach nowojorczyka szuka załączków opowieści, pyta bohaterów o ich historie, dopomina się ich biografii. Tajemnicze postacie z obrazów Hoppera nie mają dla niego wymiaru sym-

bolicznego, lecz potencjalnie fabularny, analiza ich sytuacji, wsparta na drobiazgowej lekturze ich ciał służy snuciu tożsamościowych spekulacji. Myśl poety kieruje do nich pytanie o to, kim są, odsuwając na bok refleksję nad tym, co znaczą. Realizm przenikliwego twórcy obrazów amerykańskiego życia i jego przemian do autora *Trzech tematów* przemawia nieporównanie silniej niż subtelny metafizyczny klimat melancholijnych płócien.

Niewątpliwie twórczość Edwarda Hoppera do tego typu fabularnych odczytań prowokuje. Adam Dziadek pisze:

Cechą charakterystyczną tych obrazów jest to, że przedstawione na nich postaci są uchwycone jakby w chwilę po zdarzeniu, które wywarło na nie wpływ. Obrazy domagają się tym samym narracji opartej na domysłach i przypuszczeniach, narracji, którą podsuwa własne doświadczenie patrzącego. W oryginalnym stylu Hoppera widać wyraźnie uproszczony model reprezentacji rzeczywistości i jednocześnie nadzwyczajną umiejętność przedstawiania samotności nowoczesnego człowieka<sup>4</sup>.

Liryczny tryptyk Feliksa Netza jest inspirowaną Hopperowskimi tematami opowieścią o przejmującej samotności zapożyczonych z obrazów postaci, snutą wokół domysłów i przeczuć. Osobność, brak zakorzenienia, klimat uczuciowej pustki i emocjonalnego dystansu tworzą wokół nich barierę, poza którą nie sposób się przebić mimo ponawianego szturmowania pytań i podejrzeń. Tajemnica pozostanie nierozpoznana, sytuacje nie przestaną być nieoczywiste. Charakterystyczny rys niedopowiedzenia, sugestia dramatycznego napięcia nakazująca odbiorcy domyslać się tego, co już się zdarzyło i co będzie potem, czynią z przedstawień Hoppera materię potencjalnie literacką. Poetycki komentarz Netza jest odpowiedzią na zaszyfrowane w obrazach wołanie o zdarzenie, przenikający je głód opowieści, tajemniczo podsycane w widzu pragnienie poznania losów postaci, uchwyconych w sytuacjach jakże wieloznacznych. Motywem przewodnim lirycznego mini-cyklu pozostanie wszakże nieprzenikalna samotność bohaterów,

---

4 Ibidem, s. 176.

klęska nieobecnych, bądź zerwanych, ludzkich więzi, dramat uczuciowej pustki.

Wybór *Trzech tematów z Edwarda Hoppera* sprawia, że pierwszy plan świata przedstawionego w utworze Netza należy do postaci kobiecej. Poeta dotyka tu bodaj najbardziej charakterystycznej i rozpoznawalnej cechy twórczości artysty, który przez całe życie z niesłabnącą fascynacją powracał do tematu nowoczesnej kobiety, z subtelnym erotyzmem portretował jej, zanurzone w czasie, nagie ciało, rejestrował przemiany mody i stylu życia. Być może po latach to właśnie te wizerunki, do których najczęściej pozowała Jo, a właściwie Josephine N. Hopper, przez ponad cztery dekady wierna i nieodłączna towarzyszka życia introwertycznego malarza, stały się najbardziej znaną i najczęściej obecną w świadomości odbiorcy częścią jego malarskiej spuścizny. Kobiety z obrazów Hoppera za sprawą Jo są do siebie fizycznie podobne, o wiele ciekawsze jest jednak ich podobieństwo sytuacyjne i psychiczne. Współtworzy ono pewien uniwersalny model bohaterki nowych czasów, oderwanej od tradycyjnie przypisywanych jej społecznych funkcji, samotnej i niejako bezdomnej, wpisanej w melancholijny klimat nowoczesności. Ta niejednoznaczna i niepokojąca postać o starannie wykreowanym zewnętrznym wizerunku, za którym czai się smutek o głębi, jakiej możemy się jedynie domyślać, nie się z sobą posmak tajemnicy. Pytanie o kobietę z przedstawień Hoppera pozostanie główną inspiracją poetyckiego cyklu Feliksa Netza. Milczenia bohaterek płócien nie przerwie jednak słowo poety. Perspektywa podmiotu wierszy zachowa pozycję widza, bystrego obserwatora i uważnego interpretatora zewnętrznych przejawów i oznak. Liryczne dochodzenie w sprawie ukrytej prawdy nie przekroczy bariery poszlak i domysłów.

Konstrukcja tryptyku *Trzy tematy z Edwarda Hoppera* została zaprojektowana z precyzją iście architektoniczną. Część pierwszą i trzecią łączy wyraźna symetria, ujawniająca się nie tylko w jednakowej ilości wersów (35), użytych do ich budowy, lecz poświadczona również istotną korespondencją w zakresie podjętego tematu. Przywołane przez nie obrazy prezentują zagadkowe, samotne bohaterki w anonimowych hotelowych wnętrzach, których niezwykle ważnym elementem jest, otwierające się na istniejący na zewnątrz świat, okno. Niemal dwukrotnie dłuższy od nich segment



środkowy, osiągający rozmiar 66 wersów, przedstawia nocny bar na rogu miejskiej ulicy, a w nim cztery postaci, z których najbardziej niepokojąca, bo najmniej wśród nich oczywista wydaje się rudowłosa dziewczyna w czerwonej sukience. I w tym wypadku trudno pominąć znaczenie okna, a właściwie przeszkłonej ściany, przez którą tym razem zaglądamy z pewnego oddalenia do wnętrza, obserwując *Nocnych włóczęgów*, którzy przysiedli „w barze za wygiętym szkłem”. Słynny obraz Hoppera, będący tematyczną inspiracją tej części, w oryginale nosi tytuł *The Nighthawks*, co uprawniałoby także możliwość jego tłumaczenia jako *Nocnych ptaków*, pamiętając wszakże, że słowo *hawk* kryje w sobie drapieżne szpony jastrzębia i posmak niebezpieczeństwa.

Kompozycja złożona z obrazów nowojorskiego malarza zaproponowana przez ekfrastyczny tryptyk Netza jest interpretacyjnym spojrzeniem na twórczość niezwykłego artysty, które kładzie nacisk nie tylko na dwuznaczną tajemniczość jego bohaterów i szczelność ich psychicznego świata, ale również dotyka znaczącej dialektyki wnętrza i zewnątrz, uruchamia grę zbliżeń i oddaleń. Charakterystyczna trójczłonowa budowa tworzy z dwóch bocznych skrzydeł, portretujących samotne kobiety w pustych (?) wnętrzach, swoistą ramę dla części środkowej, w której z oddali podpatrujemy bohaterkę w otoczeniu mężczyzn. W efekcie starannie uczesana, rudowłosa postać z przywołanych płócien zdobywa pierwszy plan wierszy. Kobieta z obrazów Hoppera widziana okiem Feliksa Netza ma jednak cechy szczególne.

### ***Poranek w mieście***

Spojrzenie pierwsze, w którym nagą kobiecą postać, stojącą przy otwartym oknie we wnętrzu o uderzająco bezosobowych cechach, oświetla silne światło wczesnego poranka, wpisuje się w konwencję rozpoczynania utworu w zgodzie z naturalnym porządkiem rzeczy. Początek dnia jest początkiem lirycznej opowieści. Płótno *Poranek w mieście* realizuje temat, który przez lata intryguje nowojorskiego malarza, dość wspomnieć *Jedenastą rano* z roku 1926 czy *Kobietę w słońcu* z roku 1961. Określona pora dnia oraz uderzający kontrast intymności nagiej bohaterki i świata, który ledwie rysu-



Edward Hooper, *Poranek w mieście* [*Morning in a City*]

1944, olej na płótnie, 112,5 × 152 cm

© Williams College Museum of Art, Williamstown, Massachusetts

Zapis Lawrence'a H. Bloedela, 1923 (779.7)



je się za oknem, sugerują, że do spotkania z nim jeszcze nie doszło, podsuwają przypuszczenia co do jego efektów, skłaniają do pytań o przyszłość. W wierszu Netza poranek nie niesie z sobą jednak żadnej nadziei, obraz przepełnia wrażenie obsesyjnej martwoty, przenika go zapowiedź śmierci. Paradoksalnie o świetle nic się nie zaczyna, przeciwnie, wydaje się, że na wszystko jest już za późno:

naga kobieta spogląda z martwego pokoju na martwy dom  
który ją zapewnia że całe miasto jest martwe  
nie ma za oknem nic oprócz śmierci i jeśli wybrała  
ten hotel ten pokój aby tutaj odebrać sobie życie  
nie mogła dokonać lepszego wyboru [...]

Diagnoza patrzącego podmiotu wydaje się jednoznaczna. Analogia pomiędzy kobietą i jej otoczeniem jest uderzająca:

naga kobieta w pokoju równie nagi jak jej ciało  
[...]  
jej ciało podobne do martwego domu naprzeciwnie

Lektura ciała bohaterki obrazu i wiersza realizuje się pomiędzy tymi dwoma porównaniami o jakże znaczących konsekwencjach. Nagość i ciało utraciły tutaj swój oczywisty związek z naturą. Nagość pokoju i martwota domu zdają się czyhać na bohaterkę, grożąc jej utratą ludzkich cech. Absolutne dopasowanie do otoczenia reifikuje kobietę, wtapia ją w tło. Na obrazie wrażenie to potęguje dziwna i niepokojąca chwila poranka. Czy nie o takiej porze ojciec z *Martwego sezonu* Brunona Schulza toczył swą samotną walkę o zachowanie siebie, gdy w śpiącym jeszcze miasteczku zwodniczy blaskomal nie wbudował go w fasadę budynku? Pamiętamy:

Iluzj ojców wrosło już tak na zawsze w fasadę domu o piątej  
godzinie rano, w chwili gdy zstępowali z ostatniego stopnia schodów<sup>5</sup>.

---

5 B. SCHULZ: *Martwy sezon*. W: IDEM: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Oprac. J. JARZĘBSKI. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1989, s. 232.

Martwy dom, wyraźną synekdochę martwego świata, podpatrzoną przez Netza na obrazie Hoppera i początek *Martwego sezonu* Schulza łączy skojarzenie, może nie nadto oczywiste, lecz niewątpliwie możliwe. Dojmująca samotność w uśpionym o świecie mieście, groźna potęga skąpanych w blasku kamiennych fasad budynków w chwili, w której niepewny siebie świat ludzki wyłania się dopiero z mroku... To w takich okolicznościach starego kupca z opowiadań pisarza z Drohobycza i kobietę z obrazu amerykańskiego malarza unieruchomiło na chwilę i zrównało z martwym światem rzeczy słońce, dając im poznać swą niebezpieczną moc.

Sceneria wiersza całkiem inaczej jednak niż w przypadku kresowego miasteczka Schulza akcentuje wszelkie sygnały przestrzeni anonimowej: bezludne, jakby wymarłe miasto, hotelowy pokój, żadnych oznak przynależności. Czy dlatego, patrząc na bohaterkę *Poranku w mieście*, myślimy o losie bezdomnych, pozbawionych korzeni, nieświadomych swego przeznaczenia? Jej obraz sprawia, że trudno zapomnieć o głębokiej samotności i poczuciu izolacji mieszkańców Ameryki, którzy – jak przekonuje Rollo May – nie mogąc podróżować w czasie, nieustannie przemieszczają się w przestrzeni<sup>6</sup>. Nie bez powodu przecież miejsce, w którym obserwujemy jej samotną sylwetkę, jest anonimowe, nieprzytulne i nie budzi żadnych skojarzeń z domem. Jakże daleko stąd od tradycyjnych wyobrażeń kapłanki domowego ogniska, czulej sprawczyńi zadowolenia w świecie, marzenia o odpoczynku wojownika. Naga kobieta z wiersza nie jest dawczynią życia, w jej ciele czai się śmierć.

Drobiazgowa analiza poszczególnych fragmentów ciała tej postaci, interpretacja gestów i napięć mięśni, próba rozszyfrowania treści spojrzenia i znaczenia wyrazu twarzy pozostaje w stałym i niezwykle bliskim kontakcie z światem przedstawionym na obrazie Hoppera. Pochodzenie ekfrazy tradycyjnie wywodziło wszak od czasownika *ekphraso*, czyli „pokazać coś szczegółowo”<sup>7</sup>. Liryczna relacja Netza w wierności szczegółom posuwa się do odnotowania także tego, czego tam nie ma:

---

6 Por. R. MAY: *Błaganie o mit*. Przeł. B. MODERSKA, T. ZYSK. Poznań 1997, s. 81–85.

7 Por. A. DZIADEK: *Obrazy i wiersze...*, s. 51.

[...] nogi są ucięte  
w połowie łydek nic nie wiadomo o jej stopach a  
wiele mógłby powiedzieć mały palec u lewej stopy  
który zawsze zachowuje się z pewną rezerwą jakby  
w sporze między palcami chciał zachować odrębne  
stanowisko [...]

Ciało enigmatycznej bohaterki poddane wnikliwej lekturze  
zdaje się tracić integralność, poszczególne jego elementy wikłają  
się w konflikt znaczeń:

[...] lewa pierś jest młoda stercząca zwodnicza  
bo twarz kobiety trochę nawet zbyt męska jak na kobietę

Kobieta Sfinks prowokuje do poszukiwań rozwiązania swej zagadki, przewrotnie jednak wymyka się rozpoznaniu, zawsze niejednoznaczna, „nie jest stara ale i nie całkiem młoda”. Jak ów mityczny stwór trwa nad przepaścią, gotowa w każdej chwili w nią runąć, „dojrzała do śmierci tak samo jak do życia [...]”. Ten fundamentalny wybór w interpretacji poety ma wyłącznie pozorny charakter, skoro świat poza hotelowym pokojem to wyłącznie marstwa, miejska pustynia i „nie ma za oknem nic oprócz śmierci [...]”. Ślady porannej toalety, widoczne w starannym ułożeniu włosów postaci, patrzący na obraz podmiot rozpozna jako „ostatnie ceremonie życia”. Dla Netza kobieta z płótna Hoppera, stojąca w słońcu u progu nowego dnia, pełna jest napięcia i lęku, ale też świadoma swego przeznaczenia.

Niewinna wyobraźnia nakazywała łączyć poranek z radością i nadzieją, boskim dzieciństwem świata. Z czasem mit szczęśliwego początku dostał się w nawias zwątpienia (czy warto winić za to Freuda?), miłe złego początku odsłoniły zatrute korzenie, nic więc dziwnego, że nadzieja wbrew swoim zwyczajom coraz częściej umiera wcześniej rano. Bohaterki obrazów dawnych mistrzów z otwartością i oddaniem odsłaniały swe wdzięki w obliczu sił natury niczym Danae, oczekująca brzemiennej w skutki rozkoszy złotego deszczu. Cudowne zespoleń człowieka i boskiej przyrody miało w sobie wówczas czar i smak miłosnych igraszek. Człowiek zamieszkiwał w świecie, w którym spotkanie z bogiem nie było

czymś wyjątkowym. Kobieta z obrazu Hoppera nie doświadczy przyjemności słonecznych pocałunków, nie zazna radości oczekiwania tego, co niesie budzący się dzień. W obliczu boskiej natury utraciła ona swoją niewinność:

zawstydza ją nagość na której spoczęło oko boga  
w odruchu bezbronnej samoobrony sięgnęła  
po ręcznik aby zasłonić piersi brzuch i seks

Czas, gdy słońce zwycięża noc i przenika do mrocznych kryjówek miejskiego świata, wymusza na bohaterce obrazu powtórzenie gestu Ewy, świadomej swej winy, doświadczającej udręki wstydu. O tej „genezyjskiej” porze, gdy ponowione zostają zapasy światła i ciemności, jakby dopiero ważyły się losy świata, człowiek staje w jego obliczu kruchy, bezbronny, zawstydzony i pełen lęku. Przywołanie sytuacji mitycznej, obecne w obrazie Hoppera, w interpretacji Netza zmierza w stronę wyobrażeń apokaliptycznych, przybiera formę zapisu doświadczeń jedynej żywej istoty w martwym mieście. Potencjalna uniwersalność mitu w wierszu ma także swoją drugą stronę w postaci dociekań biograficznych. Ewa w obliczu boskich potęg jest nade wszystko kobietą o niepewnej przeszłości i dramatycznych zamysłach. Patrzący podmiot bierze pod uwagę samobójcze zamiary, projektuje możliwość aborcji. Wina i smutek bohaterki nie tkwią w początkach rodzaju ludzkiego, lecz mają źródła w jej życiu, którego okoliczności nie poznamy, poza tą jedną, że spędziła noc sama w pokoju hotelowym, „[...] bo w tej pościeli odbiło się tylko / jej ciało podobne do martwego domu naprzeciwno”.

Naga kobieta w otwartym oknie, która w naturalny sposób, niejako mimowolnie, zasłania się częściowo ręcznikiem, uruchamia w świadomości odbiorcy dwuznaczne wrażenie gry, wywołanej przez swoistą dialektykę wstydlivosti i bezwstydu. Podwójny gest obnażenia ciała i jego przysłonięcia wydaje się wielce znaczący, bo jednocześnie odkrywa jego sekrety i próbuje ocalić jakąś część intymności. Z perspektywy odbiorcy obrazu, a więc i podmiotu wiersza, zasłona ręcznika wydaje się całkowicie nieskuteczna, ponieważ na bohaterkę patrzymy z boku, skazani na lekturę linii jej ciała i tajemniczego profilu, który pozostanie nieświadomy nasze-

go spojrzenia. Tu znacznie istotniejsza okaże się zasłona odwrócenia, skierowanie twarzy ku budzącemu się o poranku światu, które podsyca jedynie naszą ciekawość podglądacza, perwersyjnie zafascynowanego ową grą pomiędzy tym, co odsłonięte, oświetlone porannym słońcem i tym, co zakryte, a więc niedostępne. Bohaterka płótna pozostaje zatem tyleż w świetle, co w cieniu, tyleż wydana naszemu spojrzeniu, co przed nim ukryta, zwrócona ku nam jedną stroną ciała, tę drugą zachowując nieodwracalnie niedostępną dla naszego wzroku. Zaintrygowany widz musi w końcu porzucić złudzenia. Naga kobieta, oświetlona blaskiem wpadającego przez okno słońca, niczego mu o sobie nie powie.

Najbardziej poruszającą zagadką obrazu Hoppera wydaje się jednak spojrzenie jego bohaterki, które nigdy nie skrzyżuje się z naszym. Ta właściwość może przypominać niektóre z malowideł Jana Vermeera van Delft<sup>8</sup>. Na myśl przychodzi zwłaszcza *Czytająca list przy otwartym oknie*, ze względu na takie same usytuowanie postaci kobiecej, kluczową rolę okna, tajemniczą grę światła i mroku, symbolikę zasłon<sup>9</sup>. Cóż, w żyłach Hoppera płynęła przecież krew jego holenderskich przodków. Podobnie jak w przypadku owej dziewczyny sprzed trzystu lat, i tym razem nie zdołamy przeniknąć tajemnicy spojrzenia kobiety, niepodjęrzewającej nawet, że śledzi ją oko obserwatora. Może dlatego nie zdołamy zaprzestać stawiania pytań o to, kim ona jest, o czym myśli i dokąd biegnie jej wzrok, zwrócony ku światu za oknem. Czujny podmiot wiersza Feliksa Netza bezbłędnie dostrzeże nieoczywistość tego spojrzenia nie wprost:

patrzy w skupieniu w okno ale patrzy skosem jakby jej  
wzrok chciał uniknąć gwałtownej konfrontacji ze słońcem

---

<sup>8</sup> Edwarda Hoppera mianem Jana Vermeera naszych czasów określił Adam CZERNIAWSKI w szkicu: *A Dutch Master for our Times?* „PN Review” 181, Vol. 34, No. 5. May–June 2008. Tekst w polskim tłumaczeniu udostępnił mi Autor.

<sup>9</sup> Autorem niezwykle inspirującej interpretacji arcydzieła Vermeera jest Tadeusz SŁAWEK. Por. IDEM: „*Czytająca list przy otwartym oknie*” W: *Tekst – (Czytelnik) – Margines*. Red. W. KALAGA, T. SŁAWEK. Katowice 1988, s. 164–179.



Natrętne pytanie o przedmiot odwróconego od obserwatora wzroku nie pozwoli o sobie zapomnieć i przynosi najgorsze podejrzenia:

[...] cokolwiek  
ujrzała za szybą możliwe że nic ale to nic jest straszne

Spojrzenie kobiety odwzajemnia tylko widok okien rzekomo „martwego domu” naprzeciwnie. Parzyste, półotwarte, puste – są niczym odbicie jej oczu. W świecie powszechnych analogii dostrzeżona na zewnątrz pustka tym jest straszniejsza, że podwaja i uobecnia nicłość, która lęgnie się wewnątrz niej samej. Trudno orzec, czy to kiełkująca w jej ciele śmierć, czy melancholijne „nic, które boli”. Sekret twarzy, na którą spoglądamy jedynie z ukosa, może mieć wiele objaśnień, z których żadne nie wyda się oczywiste. W spojrzeniu Netza rysem dominującym okaże się dotkliwa samotność bohaterki, która po pozbawionej bliskości hotelowej nocy potężnieje do rozmiaru doświadczeń jedynej żywej istoty w martwym, bezludnym świecie.

### ***Nocni włóczędzy***

Samotność w świecie przedstawionym *Trzech tematów* z *Edwarda Hoppera* niekoniecznie oznaczać musi pojedynczość. Pomimo że środkowy segment tryptyku, interpretujący *Nocnych włóczędów*, przedstawia grupę czterech postaci w tanim barze na skrzyżowaniu ulic, trudno podejrzewać, że relacje pomiędzy nimi zapełnią pustkę bezsennej nocy. Uwagę Netza przykuwa zwłaszcza para siedząca naprzeciw widza, świetnie oświetlona rudowłosa kobieta w czerwonej sukience i ginący nieco w mroku mężczyzna w ciemnym garniturze i szarym kapeluszu Humphreya Bogarta. I tym razem, mimo nader korzystnego usytuowania, ich spojrzenie nie stanie się naszym udziałem, ukryte pod opuszczonymi powiekami kobiety skupionej na małym przedmiocie w jej rękę i zasłonięte rondem kapelusza, rzucającego cień na szczupłą, nie bez powodu nieco ptasią twarz mężczyzny. Oko podmiotu wiersza bezbłędnie zarejestruje brak pomiędzy nimi nie tylko wymiany



Edward Hooper, Nocni włóczędzy [Nighthawks]

1942, olej na płótnie, 84,1 × 152,4 cm

© The Art Institute of Chicago, Chicago Friends of American Art Collection, 1942.51



spojrzeń, lecz nade wszystko chłód zamiast spodziewanej gorącości pragnienia:

[...] Nie szukają

swoich oczu jak grudek złota szukali na półwyspie  
yucatan ich niegdyś niewiarygodnie młodzi ojcowie

Tajemnicza para niewątpliwie podsyca ciekawość obserwatora, projektującego relację pomiędzy nimi w postaci przerwane go, zakończone go romansu:

jakby już powiedzieli sobie słowa ostatnie po których  
rude włosy kobiety nie będą już tak rude jak do  
tej chwili a prawa dłoń mężczyzny wąska dłoń  
pianisty z papierosem między dwoma przyciśniętymi  
do siebie palcami nie będzie już panowała nad jej  
ciałem bezwarunkowo jak śmierć [...]

Patrzący na nich jest bez wątpienia mężczyzną. Demaskuje go już pierwsze spojrzenie. Wrażenie wygasłego uczucia w pierwszym odruchu skłonny jest on interpretować tak, by korzyści psychiczne były po stronie partnera. Jej przypisuje zatem cierpienie rozstania, widoczne w rzekomo posiwiałych włosach, jego natomiast charakteryzuje poprzez typowo patriarchalną władzę i konieczność jej utraty. Widok tajemniczej pary przywołuje melodramatyczny schemat. Sięgnięcie po stereotypy kultury popularnej motywuje najpewniej filmowa aparycja dwójki bohaterów. Aktywność obserwatora zmierza do obsadzenia ich w najbardziej odpowiednich rolach. Rozpoczyna się zatem przymierzanie scenariuszy:

a to może też być scena z powieści raymonda chandlera:  
philipe marlow w towarzystwie rudowłosej kobiety  
w różowej letniej sukience która mniej więcej w połowie  
powieści okaże się diabłem wcielonym [...]

Liryczny casting trwa. Raymond Chandler okazuje się wart wzięcia pod uwagę, natomiast Charles Bukowski i jego *Ćma baro-*

wa – już nie. Chandlerowski klimat sprawia, że obserwujący scenę podmiot zyskuje cechy szukającego prawdy detektywa. Dbałość, by nie przeoczyć żadnego szczegółu, by z wyglądu postaci wywnioskować jak najwięcej o ich możliwych losach, prowadzi do snucia relacji w poetyce zdań warunkowych. Prawda i tym razem skutecznie kryje się pod powierzchnią zjawisk, pozostaje jedynie tryb dociekań, brane pod uwagę możliwości, przymierzane scenariusze. Czerwona sukienka i zmysłowa uroda kobiety podsuwają trop wygasłej namiętności i tylko gorzka myśl o tym, „jak to możliwe, że” niegdyś zjednoczenie ciał kochanków osiągało pułap sakralnego uniesienia, pozostaje dla dwójki bohaterów niejako ostatnim miejscem ich mentalnego spotkania.

Charakterystyczną cechą przedstawionych na obrazie postaci jest wrażenie, że każda z nich szczelnie zamknięta jest w sobie samej. Właściwość ta nie umknie uwadze podmiotu wiersza Netza, zwłaszcza w interpretacji intrygującej pary:

kobieta wpatruje się w czubek żarzącego się papierosa  
jak w nieznane jej żyjątko które nie wiadomo po  
co znalazło się akurat w jej palcach Mężczyzna  
w garniturze pod krawatem jest dziwnie wycofany

jakby czegoś szukał w głowie pod kapeluszem  
jaki nosił humphrey bogart w filmie żegnaj laleczko

Skojarzenie z Bogartem sytuuje jednak sympatię patrzącego po stronie mężczyzny. To on wydaje się bardziej refleksyjny, ciekawszy, pod jego wycofaniem sugestia podmiotu nakazuje nam domyślać się większej głębi, podczas gdy jej przykuwająca uwagę powierzchowność skłania raczej do lektury powierzchni. Ona niczym bohaterka Chandlera może okazać się „mówiąc pospolicie suką pierwszej wody”, piękna i niebezpieczna, on zaś należy – jak się zdaje – do tych, co czują i wiedzą więcej, niezależnie czy przeczucia te dotyczą wojennego ataku, po którym „świat w niczym nie będzie przypominał wczorajszego świata” czy śmierci, którą sprowadzi na niego dziewczyna. Spośród trzech postaci męskich przedstawionych na obrazie, jemu przypadła w udziale rola mężczyzny, który „już wie”, ciężar największej świadomości. Tajemniczy „singel na

lewej flance baru”, siedzący tyłem w półmroku i charakterystyczny barman „w białym kitlu i białej furażerze”, z racji stroju porównany do pielęgniarza czy sanitariusza są niewątpliwie postaciami drugiego planu. Akcja dotyczy bowiem życia i śmierci mężczyzny u boku rudowłosej kobiety, na nim bowiem zatrzymało się z największą uwagą pełne troski oko poety. W miarę rozwoju lirycznej akcji w nocnym barze gęstnieje atmosfera, los bohatera zdaje się dopełniać, a katastrofa zbliża się równie nieodwołalnie jak zagłada Pompejów. Czy ktoś jednak kiedyś potraktował serio ostrzeżenie *cave canem*? W ostatecznej rozgrywce, w ostatniej przymiarce barman dostaje rolę pomocnika śmierci, „kobieta to śmierć”, a samotny mężczyzna po lewej stronie „to bóg którego nic nie obchodzi”.

Wszystko jednak, co możemy pomyśleć o uczestnikach tej nocnej, kameralnej sceny to tylko przypuszczenia, w wierszu Netza wpisane w modalną ramę zdań o powracającym szyku: „możliwe, że...” „Bar za wygiętym szkłem” przypomina szklaną kulę, a umieszczone w niej figurki ludzkie są niczym zabawki w rękę patrzącego na nie podmiotu. Można obdarzyć je dowolnym losem, wyznaczyć im role według gotowych lub specjalnie dla nich napisanych scenariuszy, nie można tylko do wnętrza tej kuli się dostać. Widoczny jak na dłoni maleńki świat jest nieprzenikalny, pod jego widzialną powłokę nie sposób zajrzeć, jawny i ukryty zarazem, w typowo Hoppe-rowski sposób poddany działaniu światła i mroku. W utworze Feliksa Netza docieklivość obserwatora i uważna lektura przedstawionych na obrazie postaci spotyka się z nieuniknioną dowolnością interpretacji ich wewnętrznego świata oraz przypisanych im zdarzeń. Puste miejsce na historię wypełnia wyobraźnia, karmiona pasją literacką i filmową.

Jak pisze Moses Mendelssohn, niedoceniony filozof XVIII wieku, malarze działają na podstawie jakiejś opowieści, lecz jej odcyfrowanie jest rzeczą trudną. Malarstwo obywateli się przecież bez słów<sup>10</sup>.

Nieprzenikalność, zamierzona enigmatyczność płócien Hoppera sprawia, że z układu przedstawionego świata odczytać można wiele

---

<sup>10</sup> Ibidem, s. 172.

różnych opowieści. Splot fabularnych możliwości, kondensacja napięć ukryta pod zewnętrzną powłoką zatrzymanego na obrazie „kadru” zaprasza do snucia domysłów. Świat zamknięty w szklanej kuli nocnego baru na rogu ulic domaga się aktywności odbiorcy. Gdyby położyć akcent na fantastyczne operowanie przez malarza światłem, gwałtowne spotkanie jasności i mroku zyska symboliczne znaczenie zapasów dobra ze złem. Na rozstaju dróg – jak nie od dziś wiadomo – niechybnie czai się lichy. Gdyby w układzie ciał kobiety i mężczyzny zobaczyć subtelną bliskość, dostrzec delikatne zetknięcie się palców, które poda w wątpliwość jednoznaczną obojętność ich twarzy, ze spotkania bohaterów na – być może życiowym – zakręcie wyłoni się wątpliwość niemożliwego, choć zaniechanego romansu.

Wśród załączków fabuł warta uwagi jest i ta, idąca tropem spostrzeżenia, że malarz przedmiot w rękę kobiety to nie papieros, lecz przykuwająca jej uwagę błyszcząca moneta. W świecie *nocnych jastrzębi*, z których każdy samotnie czyha na ofiarę i łup, nie bez znaczenia wyda się fakt, że jedynie ona trzyma obydwie ręce na blacie, wskazując na jawność swoich intencji, podczas gdy każdy z mężczyzn coś pod nim ukrywa. Tu potencja historii miłosnej niknie w estetyce filmu z „czarnej serii”, charakterystyczna, oszczędna „gestykulacja lekceważenia” prowadzi nas w stronę świata gangsterów o zimnej krwi, uniwersum, które – jak pisze Roland Barthes – „zawsze układa się w zimne szyderstwo z melodramatu”<sup>11</sup>. Gęsta, pełna napięcia i nabrzmiała możliwościami atmosfera każe oczekiwać zdarzenia. Podmiot patrzący na obraz w wierszu Netza przeczuwa śmiertelne niebezpieczeństwo. Ciężkie milczenie i oszczędność gestów bohaterów przynależy do świata „czarnego kryminału”, wszak „gangsterzy i bogowie nie mówią nic: jedno skinienie i wszystko się spełnia”<sup>12</sup>. Scena na obrazie Hoppera niczym składnica możliwych opowieści podsuwa różne rozwiązania, pobudza fabularną wyobraźnię. Czy właśnie wąż się losy którejś z postaci? A może nic się nie zdarzy, napięcie przejdzie

---

11 Por. R. BARTHES: *Władza i luz*. W: IDEM: *Mitologie*. Przeł. A. DZIADEK, wstęp K. KŁOSIŃSKI. Warszawa 2000, s. 100.

12 Ibidem, s. 102.

w stan chroniczny, pustki i nieznośnej osobności bohaterów sceny nie zapełni żaden zwrot akcji?

Właściwe malarstwu obywanie się bez słów, przyczyna trudności w dotarciu do fundującej scenę historii i pożądanej wielości jej wykładni, w przypadku *Nocnych włóczęgów* staje się także istotnym składnikiem przedstawionego świata, zwłaszcza że napisane zostało postaciom napotkanym w barze, a więc w miejscu oczekiwanej komunikacji. W interpretacji Netza to milczenie jest bodaj najbardziej uderzającą cechą zaprezentowanej na obrazie przestrzeni międzyludzkiej:

[...] bar za wygiętym

szkłem jest wypełniony milczeniem i to jego trującą  
odmianą niemotą milczą bo są niemi [...]

Ciężar owego milczenia wskazuje na zanik lub nieobecność ludzkich więzi, jest dowodem niepodważalnej osobności każdego z uczestników sceny, ich szczelnego, nieprzepuszczalnego zamknięcia:

[...] to co każde z nich ma do  
powiedzenia mówi samemu sobie bo to już nikogo  
więcej nie obchodzi [...]

Bezsenna noc w barze na rogu ulicy kryje zatem w sobie nie tylko grozę rozstajów, na których czai się zło, ale również egzystencjalny smutek niemożności spotkania i nieprzenikalnej ludzkiej samotności.

### ***Western Motel***

Trzecia część poetyckiego tryptyku Feliksa Netza inspirowana obrazem *Western Motel* jest powrotem z obszaru nocy i sztucznego światła do wnętrza zalanego słońcem, które wpada przez ogromne okna do ascetycznego motelowego pokoju. Niewątpliwie pierwszy i ostatni segment *Trzech tematów* z Edwarda Hoppera wyraźnie



do siebie nawiązują, tworząc znaczącą kompozycyjną ramę ekfrazycznego cyklu. Tam i tu postać kobieca w centrum obrazu, tam i tu bezosobowe pomieszczenie, sugerujące przystanek w podróży, tam i tu wreszcie słoneczny blask wprowadza w nudną, nijaką przestrzeń tajemniczy spektakl światła i cieni, a do wnętrza pokoju wdziera się zewnętrzny świat, sytuując jego lokatorkę pomiędzy miejscem, w którym zatrzymała się na chwilę a nieznanym obszarem, który przyzywa ją zza szyby. Ach, bohaterowie na zakręcie losu, kobiety nad przepaścią okna, postaci u progu życiowych zmian... Hopperowski świat konsekwentnie sugeruje możliwość przełomowego zdarzenia, które nieprzedstawione bezpośrednio czai się na obrzeżach zastygłej w napięciu sceny, każąc nam się domyślać tego, co było wcześniej i co nastąpi potem.

Porządek wiersza i tym razem rozwija się zgodnie z regułami, które zdążyliśmy już poznać. Realizacja właściwego tradycyjnej ekfrazie zalecenia: „przedstawić wszystko szczegółowo”, wnikliwa lektura treści obrazu zderza się z inwencją fabularną patrzącego, próba dopowiedzenia losów postaci bada różne możliwości, a ich wielotorowy przebieg wikła bohaterkę w sieć narracyjnych domysłów. „Sytuacja nie jest oczywista” – rozpoczynające wiersz zdanie można potraktować jako stwierdzenie absolutnie kluczowe w kontekście całości poetyckiego cyklu. Nieoczywistość rzeczywistości przedstawionej na płótnach Hoppera, tajemnicza nieprzenikalność postaci to niewątpliwie jedna z najbardziej intrygujących cech twórczości słynnego nowojorczyka, tym bardziej uderzająca, że najczęściej wyłania się ona z przestrzeni wypełnionej światłem, otwartej za sprawą ogromnych, nigdy niezastłoniętych okien, charakterystycznej „amerykańskiej przestrzeni przejrzystości”<sup>13</sup>.

Zagadkowa bohaterka siedząca na skraju łóżka jest według wszelkich oznak kobietą w podróży. Stojący za oknem samochód, spakowane walizki, żakiet na poręczu fotela, staranny wizerunek pozwalający w każdej chwili wstać i wyjść na zewnątrz – wszystko to wskazuje na jej choćby tymczasową bezdomność. Nie należy ona przecież ani do pomieszczenia, w którym przysiadła jakby na chwilę, bez jakiegokolwiek intencji zadomowienia się,

---

13 Por. M. BIEŃCZYK: *Okno i metoda (Flaubert, Baudelaire, Hopper)*. W: IDEM: *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*. Warszawa 2002, s. 361–362.



Edward Hooper, *Western Motel*

1957, olej na płótnie, 76,8 × 127,3 cm

© Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut

Zapis Stephen Clarka, B.A. 1903



ani do pozbawionej życia przestrzeni za oknem, która sugeruje wprawdzie oddech wolności, ale jej bezludny i dość posepny charakter nie niesie z sobą żadnej obietnicy. W wierszu Netza trzykrotne przywołanie widoku za oknem każdorazowo towarzyszy pytaniom o życiową sytuację bohaterki, jakby „nieruchome ciemne góry”, „za którymi trwa niezmiennie, / tak zwany świat” mogły nam cokolwiek wyjaśnić. Za siedmioma górami, na jego dalekich, zachodnich krańcach, złotowłosa, elegancka kobieta siedzi na brzegu łóżka w przydrożnym motelu z niejasnym wyrazem twarzy, na której dostrzec można ślady napięcia, oczekiwania, smutku i pewnej determinacji. Do jakiej należy ona opowieści? Kim jest, na co czeka lub czego szuka na tym kamiennym pustkowiu? Bezdonna księżniczka na ziarnku grochu, Ewa poza granicami raj, nowoczesna kobieta w poszukiwaniu własnego losu?

Na płótnie Hoppera młoda kobieta wyraźnie odwraca się od górzystej panoramy za oknem i kieruje spojrzenie wprost na odbiorcę, sugerując, że w pomieszczeniu jest jeszcze ktoś na obrazie niewidoczny. To spojrzenie jest największą zagadką późnego dzieła mistrza. Feliks Netz wypełnia przedstawiony pokój obecnością mężczyzny:

mężczyzny nie widać ale pokój w motelu jest  
pełen właśnie jego wypełnia ciało kobiety  
która znalazła się na tym łóżku stawiając  
wszystko na jedną kartę dlatego każdy ruch  
jego ust i brwi

śledzi w napięciu zacisnąwszy palce na drewnie  
tylnej ścianie łóżka wyprostowana do bólu  
z nieruchomą głową zwróconą ku drzwiom

Przeprowadzona w wierszu interpretacja sylwetki kobiety jednoznacznie czyni z niej nieszczęśliwą bohaterkę grzesznego romansu. Liryczne pytania, które wokół niej powstają, przyjmują milczące założenie o kobiecej niesamodzielności i podporządkowaniu, skazują ją na rolę ofiary. Los bohaterki pozostaje całkowicie we władzy osoby, której na obrazie nie ma, lecz jej znaczenie różnie z każdym słowem poetyckiego komentarza. Do świata przedstawio-

nego na płótnie wdziera się patriarchalna figura męskiego władcy, od którego grymasu zależą niepewne losy jej świata. Melodramatyczny schemat, relacja pełnej zależności, dzieje grzechu w pokoju na godziny.

Bohaterka usytuowana na obrazie pomiędzy ascetyczną przestrzenią za oknem a nijakim, motelowym wnętrzem sprawia wrażenie osoby u progu decyzji, chociaż żadna ze stron stojącej przed nią alternatywy nie wydaje się nadmiernie kusząca. Tymczasowość wnętrza nie gwarantuje bezpieczeństwa, a wolność otwartej przestrzeni ma dziwnie ciężki i monotony charakter. Napięcie i smutek na twarzy kobiety mogą wynikać ze świadomości sytuacji bez wyjścia, w której nie ma ona ani gdzie pozostać, ani dokąd jechać.

Wiersz Feliksa Netza niejednoznaczny status postaci zachowuje, przenosi jednak jej przestrzenne trwanie „pomiędzy” w strukturze czasowe, pytając o zatrzymany na płótnie moment w historii miłosnej bohaterki. Niemożliwa do rozstrzygnięcia temporalna wątpliwość, postawiona w tekście dość obcesowo w formie pytania, czy jest ona „po czy przed”, paradoksalnie domyka wyobrażenie jej losu, projektując zarówno niedawną przeszłość, jak i niedaleką przyszłość złotowłosej kobiety. Liryczna opowieść rozgrywa się pomiędzy przyjazdem do motelu a przygotowaniami do odjazdu, bagażami czekającymi na rozpakowanie a pospiesznym ich domknięciem, zamknięciem drzwi „na klucz od środka” a szero-kim ich otwarciem, bo „godziny tego pokoju już się wyczerpały”. Początek i koniec historii zbiegły się zatem w punkcie widocznym na obrazie, w którym pełna napięcia dyscyplina postaci, spakowane walizki i bezosobowość pokoju ponad wszelką wątpliwość sugerują bliskość podróży. Niezależnie od tego, czy pobyt w motelu dopiero się rozpoczyna, czy też śledzimy jego finał, naszej bohaterce towarzyszy w gruncie rzeczy taka sama świadomość samotności i przecucie wyczerpania uczuć.

Nieoczywistość sytuacji sugerowana w wierszu jest tylko pozorna, gdyż przypisany kobiecie z obrazu romans ma jednoznacznie ustalony przebieg. Miłość, wpisana w przestrzeń „pokoju na godziny”, ma już godziny policzone. Krótki wybuch namiętności zastąpi wkrótce pośpiech pakowania rzeczy z „wyrazem jakby ulgi na twarzy” niewidocznego na płótnie mężczyzny, który w lirycznym tekście stał się duchem sprawczym zarówno emocji, jak i działań.

Za jego sprawą dziewczyna posiada wiedzę o swoim ciele, z jego powodu odwróci się od „tak zwanego świata” i postawi „wszystko na jedną kartę”, a potem z bagażem nieodwzajemnionych uczuć,

[...] wstanie i wyjdzie  
skupiona na każdym swoim kroku jakby stąpała  
po cienkim lodzie

W lirycznym portrecie kobiety, której historia na pewno nie spodobałaby się feministkom, podporządkowanie i bezwolność idą w parze z pełną godności powściągliwością zachowań. Jakkolwiek i tym razem bilans psychicznych zysków wypada na korzyść mężczyzny, to bohaterce wiersza przypada w udziale ciężar gorzkiej świadomości. Tajemnica spojrzenia dziewczyny z obrazu Hoppe-ra w wierszu Netza na jednym planie przybiera postać fabularną dość banalnego romansu, w planie szerszym natomiast zyskuje pewien wymiar egzystencjalny. W doświadczeniu młodej kobiety, w jej melancholijnym oku, odbija się pozbawiona złudzeń prawda o dynamice miłosnych uniesień, doświadczenie straty i nieuchronna świadomość klęski. Historia przygody w motelowym pokoju w porządku fabuły dopełni się pomiędzy przyjazdem i odjazdem samochodu, którego maskę dostrzec można za oknem:

sytuacja nie jest oczywista bo nie wiadomo czy  
silnik samochodu za oknem jest jeszcze ciepły  
po długiej jeździe czy zimny jak spojrzenie mężczyzny  
po którym na przestraszonym ciele kobiety  
osiadł biały szron

W porządku znaczeń uniwersalnych nieoczywistość momentu opowieści ustępuje miejsca przed nieuchronnością jej przebiegu. W Hopperowskim świecie przejmującej samotności, zobaczonym poetyckim okiem Feliksa Netza, bliskość między ludźmi spełnia się i wypala w błysku chwili, między ciepłem spotkania i chłodem odejścia, żarem namiętności i zimną obojętnością, która przychodzi po nim. „Biały szron”, osadzający się na ciele bohaterki wiersza w jego nieoczekiwanym finale to nie tylko rezultat nieprzychylnego spojrzenia jej towarzysza, lecz także metaforyczne tchnienie śmierci,

do której zbliża niefortunna kochankę багаż doświadczeń, ciężar życiowej wiedzy, świadomość utraty i końca.

Kobieta z obrazów Edwarda Hoppera jest zazwyczaj postacią osobną, zamkniętą w sobie, trudną do rozpoznania. Spotykana w hotelu, w kinie, w restauracji czy w kolejowym przedziale, bezdomna i samotna, najczęściej sprawia wrażenie kobiety w drodze. Starannie, modnie ubrana czy naga, choć o nienagannie ułożonej fryzurze, pozostaje równie nieodgadniona. Na ogół zamyślona, zawsze milcząca, kryje w sobie nieokreślony smutek. Kim bywa w oku odbiorcy intrygujących płócien? Figurą nowoczesnej melancholii, późną krewną skrzydlatego geniusza z słynnej grafiki Dürera czy zagubioną w świecie bohaterką współczesności? I skąd bierze się jej smutek, z nadmiaru świadomości czy z jej braku?

Czesław Miłosz w wierszu z tomu *To*, poświęconym obrazowi Edwarda Hoppera *Pokój hotelowy*, także skupi uwagę na przedstawionej na nim postaci kobiecej:

O, jaki smutek nieświadomy, że jest smutkiem!  
Jaka rozpacz, nieświadoma, że jest rozpaczą!

Kobieta kariery, obok jej walizki, siedzi na  
łożku, półnaga, w czerwonej halce, uczesanie jej  
nienaganne, w rękę ma kartkę z cyframi.

Kim jesteś? – nikt nie zapyta, sama też nie wie<sup>14</sup>.

Diagnoza Miłosza jest w tym wypadku jednoznaczna. Dramat zagubionej tożsamości w meandrach nowoczesnego życia nie oddała ani smutku, ani rozpacz, unieważnia tylko ich świadomość. Jednak pytanie: „kim jesteś?” powraca. Na przekór sugestywnej frazie Miłosza stawia je niemal każdy patrzący na dzieła pędzla nowojorskiego mistrza. Feliks Netz tę ciekawość próbuje zapełnić namiastką fabuły, szuka dla bohaterów biografii, przymierza im różne losy. W jego wersji kobieta zazwyczaj istnieje dla mężczyzny i ze względu

---

14 C. MIŁOŚZ: *O! Edward Hopper (1882–1967)*, „*Pokój hotelowy*”, *Thyssen Collection, Lugano*. W: IDEM: *To*. Kraków 2000, s. 31. O wierszu tym pisze Adam DZIĄDEK w książce *Obrazy i wiersze...*, s. 175–177.

na niego. Jej samotność wyłania się wprawdzie z przestrzeni melodramatycznej opowieści, lecz nie można odmówić jej wymiaru egzystencjalnego. Smutek samotnej nocy, horror aborcji, samobójcze zamiary, utrata złudzeń, klęska życiowych planów – fabularne domysły budują jedynie zdarzeniową otoczkę dla nieusuwalnego poczucia obcości, doświadczenia pustki w miejscu ludzkich więzi, doznania niezakorzenia i braku. Wygląda na to, że melancholijna świadomość utraty, niczym dotknięcie nicości, wpisana jest w milczące spojrzenie bohaterek Hoppera. Patrząc na nie, warto mieć w pamięci błyskotliwe uwagi Marka Bieńczyka, łączące charakterystykę przestrzeni ukazanej na obrazach melancholijnego malarza z refleksją nad właściwościami i możliwościami ludzkiego oka:

Ta amerykańska przestrzeń przejrzystości, jakkolwiek byłaby demokratyczna, jest wciąż tajemnicza, być może samym brakiem tajemnicy w przestrzeni przejrzystości, i otwiera – przynajmniej w interpretacji Hoppera – drogę dalej, do samej metafizycznej istoty, wnętrza świata, raczej przerażającego, na pewno smutnego, lecz dającego się przecież zbadać spojrzeniu<sup>15</sup>.

W ekfrastycznych dociekaniach Netza w przestrzeń obrazów wdzierają się życie, wkładając przedstawione na nich postacie w kokon losowych perypetii. Milczenie bohaterów w żadnym wypadku nie zostanie jednak naruszone. Ich pełna smutku osobność, powściągliwy dystans, świadomość głęboko tragicznych podstaw i reguł ludzkiej egzystencji pozostaną ich niepodważalną właściwością. W zabarwionym zadumą spojrzeniu postaci odgadujemy przecucie obecności i rozmiarów pustki.

Być może rację ma więc Michał Paweł Markowski, gdy patrząc na słynne *Kino w Nowym Jorku* z 1939 roku, zobaczy tam „kobietę melancholijną, która świadomie wykracza poza przestrzeń publicznego spektaklu”. To ona

[...] dodaje do męskiej, politycznej kompozycji pokaźny margines marzenia i lęku, własnych urazów i własnych

---

15 M. BIEŃCZYK: *Okno i metoda...*, s. 362.



frustracji. Nie jest to kobieta sentymentalna, wzdychająca do księżycy, nie jest to romantyczna kobieta egzaltowana, która naiwnie przedkłada czytanie łzawych wierszy nad troski wspólnoty, ale kobieta, która wie, że prawdziwej utraty nie sposób niczym zapełnić i że społeczeństwo bez marginesu przeznaczonego na melancholię skazane jest na rychłą zgubę. Melancholia bowiem – dzięki milczeniu – powstrzymuje galopującą inflację uczuć i słów, które jedynie klajstrują dziurę, jaka pojawia się – pojawić musi – w życiu zarażonym nicością<sup>16</sup>.



Feliks Netz: *Trzy tematy z Edwarda Hoppera*

1. *Poranek w mieście*

naga kobieta w pokoju równie nagim jak jej ciało  
zawstydzą ją nagość na której spoczęło oko boga  
w odruchu bezbronnej samoobrony sięgnęła  
po ręcznik aby zasłonić piersi brzuch i seks  
rude włosy zaczesła do tyłu lewe ucho odsłonięte  
jest po rannej toalecie ale jakby nie u siebie naga  
kobieta patrzy w okno w którym widoczny jest dom  
ten dom naprzeciwko jest domem martwym  
naga kobieta spogląda z martwego pokoju na martwy dom  
który ją zapewnia że całe miasto jest martwe  
nie ma za oknem nic oprócz śmierci i jeśli wybrała  
ten hotel ten pokój aby tutaj odebrać sobie życie  
nie mogła dokonać lepszego wyboru naga kobieta  
patrzy w skupieniu w okno ale patrzy skosem jakby jej  
wzrok chciał uniknąć gwałtownej konfrontacji ze słońcem  
ale też jakby z niedowierzaniem przyjmowała do  
wiadomości

---

<sup>16</sup> M.P. MARKOWSKI: *Nieprzejrzystość*. W: IDEM.: *Nieobliczalne. Eseje*. Kraków 2007, s. 186–187.

że w tym mieście ona jest jedyną żywą istotą  
i to co robi na przykład to że się umyła i uczesała  
to są ostatnie ceremonie życia naga kobieta nie jest  
stara ale i nie całkiem młoda jest to kobieta dojrzała  
dojrzała do śmierci tak samo jak do życia cokolwiek  
ujrzała za szybą możliwe że nic ale to nic jest straszne  
naga kobieta się złąkla tego nic i mocno zwarła pośladki  
w szczupłych udach napięły się mięśnie nogi są ucięte  
w połowie łydek nic nie wiadomo o jej stopach a  
wiele mógłby powiedzieć mały palec u lewej stopy  
który zawsze zachowuje się z pewną rezerwą jakby  
w sporze między palcami chciał zachować odrębne  
stanowisko lewa pierś jest młoda stercząca zwodnicza  
bo twarz kobiety trochę nawet zbyt męska jak na kobietę  
zdaje się mówić że chodzi o to żeby mieć kasę jeszcze  
na tę jedną skrobankę bo może właśnie w tym celu  
znalazła się w tym pokoju z łóżkiem którego tej nocy  
nie dzieliła z nikim bo w tej pościeli odbiło się tylko  
jej ciało podobne do martwego domu naprzeciwnie

## 2. Nocni włóczędzy

jakby już powiedzieli sobie słowa ostatnie po których  
rude włosy kobiety nie będą już tak rude jak do  
tej chwili a prawa dłoń mężczyzny wąska dłoń  
pianisty z papierosem między dwoma przyciśniętymi  
do siebie palcami nie będzie już panowała nad jej  
ciałem bezwarunkowo jak śmierć Nie szukają

swoich oczu jak grudek złota szukali na półwyspie  
yucatan ich niegdyś niewiarygodnie młodzi ojcowie  
kobieta wpatruje się w czubek żarzącego się papierosa  
jak w nieznane jej żyjątko które nie wiadomo po  
co znalazło się akurat w jej palcach Mężczyzna  
w garniturze pod krawatem jest dziwnie wycofany

jakby czegoś szukał w głowie pod kapeluszem  
jaki nosił humphrey bogart w filmie żegnaj laleczko  
a to może też być scena z powieści raymonda chandlera:  
philipe marlow w towarzystwie rudowłosej kobiety  
w różowej letniej sukience która mniej więcej w połowie  
powieści okaże się diabłem wcielonym a mówiąc

pospolicie suką pierwszej wody i nie są to jednak  
ćmy barowe charles'a bukowski'ego bo piją kawę  
z białych kubków i chyba nie jest to para bo łokcie  
kobiety i mężczyzny nie stykają się są osobno jak  
wszystko w tym barze do którego zagłębiamy z ulicy  
przez ścianę z wygiętego szkła Możliwe że nie są to  
kochankowie którzy muszą się rozstać bo już nie  
mają przed sobą tajemnic dotyk jej łokcia nie  
poraża go jak uderzenie prądem ani jego śliny  
nie jest spragnione jej gardło i teraz gdy powiedzieli  
sobie słowa ostatnie myśli jak to możliwe że  
jej seks przyjmował na język jak komunijny

opłatek tak myśli o ile ma krew na przykład włoską  
albo irlandzką Kobieta wpatrzona w czubek żarzącego  
się papierosa myśli jak to możliwe że niezliczoną  
ilość razy brała do ust jego płęć i przyjmowała  
jego spermę jak chleb i wino tak myśli o ile jest na  
przykład Niemką *but born hier* co zwykła podkreślać

ktos z boku na lewej flance baru także w kapeluszu  
światło wydobywa z półmroku prawy bark i dwie trzecie  
głowy z dobrze rysującym się prawym uchem możliwe  
że zaślania sobą krwawą mary *singel* pomiędzy nim  
a tamtym trojgiem jest pole na które nikt nie poważy  
się wkroczyć nawet szklanka whisky bar za wygiętym

szkłem jest wypełniony milczeniem i to jego trującą  
odmianą niemotą milczą bo są niemi barman w białym  
kitlu i białej furażerze raczej pielęgniarz lub sanitariusz  
a może pomocnik śmierci rozchylił usta jakby mówił

lecz kobieta i mężczyzna albo go nie słuchają albo  
nie słyszą bo on nie mówi do nich mówi w myślach

jak każde z tych czworga to co każde z nich ma do  
powiedzenia mówi samemu sobie bo to już nikogo  
więcej nie obchodzi Możliwe że mężczyzna już wie  
bo słuch ma ostry jak brzytwa i słyszy groźną muzykę  
jakby ktoś grał na organach hammonda on już wie  
że do honolulu bo siedzą w barze w honolulu leci

dwieście japońskich samolotów niczym dwustu  
jeźdźców apokalipsy i za pięć dziesięć  
sekund flota pacyfiku trafiona w serce zaryczy  
głośniej niż ów łoś co przez minione cztery stulecia  
biegnie poprzez knieje i jutro świat w niczym  
nie będzie przypominał wczorajszego świata

możliwe jednak że to jest scena z powieści raymonda  
chandlera i mężczyzna już wie że ten barman to pies  
przed którym ostrzega napis *cave canem* że ta kobieta  
zabije go tyle jego życia ile jej sztachnięć ile dymu  
z papierosa bo ta kobieta to śmierć a ten *singel*  
na lewej flance baru to bóg którego nic nie obchodzi

### 3. *Western Motel*

sytuacja nie jest oczywista: czy kobieta  
w ciemnofioletowej sukni siedząca na brzegu  
łóżka w pokoju na godziny z widokiem na  
podwójne pasmo jakby ulepionych z gliny gór  
jest po czy przed

czy już dowiedziała się czegoś więcej o swoim  
ciele czy ta wiedza rozpościera się przed nią  
jak nieruchome ciemne góry za oknem  
czy walizka i neseser z żółtej skóry czekają  
na rozpakowanie

czy przed chwilą mężczyzna zamknął walizkę  
i neseser z pośpiechem i wyrazem jakby ulgi  
na twarzy co nie uszło uwagi kobiety odwróconej  
od pasma gór za którymi trwa niezmiennie  
tak zwany świat

mężczyzny nie widać ale pokój w motelu jest  
pełen właśnie jego wypełnia ciało kobiety  
która znalazła się na tym łóżku stawiając  
wszystko na jedną kartę dlatego każdy ruch  
jego ust i brwi

śledzi w napięciu zacisnąwszy palce na drewnie  
tylnej ściany łóżka wyprostowana do bólu  
z nieruchomą głową zwróconą ku drzwiom  
które mężczyzna zamknie na klucz od środka  
i rzuci się na nią

albo szeroko otworzy mówiąc albo i nie mówiąc  
nic gestem powie że godziny tego pokoju już się  
wyczerpały poczeka aż kobieta wstanie i wyjdzie  
skupiona na każdym swoim kroku jakby stąpała  
po cienkim lodzie

sytuacja nie jest oczywista bo nie wiadomo czy  
silnik samochodu za oknem jest jeszcze ciepły  
po długiej jeździe czy zimny jak spojrzenie mężczyzny  
po którym na przestraszonym ciele kobiety  
osiadł biały szron



Poetyki tożsamości



# „Szelest skrzydeł nocy”

## O poezji Aleksandra Rybczyńskiego

### Pomiędzy

Aleksander Rybczyński na literackiej scenie jest obecny już prawie trzy dekady. Od debiutanckiego tomu *Jeszcze żyjemy* z roku 1982, wyróżnionego nagrodą imienia Kazimierzy Iłłakowiczówny, po ostatnią – jak dotąd – książkę poetycką, wydaną w 2009 roku *Kaligrafię w ciemności*, poeta regularnie, co kilka lat, przypomina nam o swoim istnieniu<sup>1</sup>. Kilkunastoletni pobyt w Kanadzie przynosi tomy ukazujące się naprzemian po dwóch stronach Atlantyku, a ostatnie z nich zaopatrzone zostały w podwójny adres wydania: Toronto–Katowice (*Światłoczułość*, 2003), Toronto–Rzeszów (*Jaskółka*, 2004) oraz Toronto–Poznań (*Kaligrafia w ciemności*, 2009) i podobnie jak redagowany przez Rybczyńskiego „List Oceaniczny”, literacki dodatek do torontońskiej „Gazety”, łączą dwie „strony świata”, kraj osiedlenia z krajem urodzenia poety. Zapewne pozakontynentalne oddalenie sprawia, że w świadomości krytycznej<sup>2</sup>

---

1 Aleksander Rybczyński jest autorem następujących książek poetyckich: *Jeszcze żyjemy*. Kraków 1982; *Przejsie dla pieszych*. Poznań 1986; *Naprzeciw Atlantyku*. Kraków 1986; *Zmiany miejsca*. Katowice 1993; *Zmiany czasu*. Toronto 1993; *Znaki na niebie*. Toronto 1995; *Strony świata. Wiersze z lat 1987–1998*. Kraków 1998; *Czułe miejsca*. Berlin 1998; *Światłoczułość*. Toronto–Katowice 2003; *Jaskółka*. Toronto–Rzeszów 2004; *Kaligrafia w ciemności*. Toronto–Poznań 2009. Cytując w tekście jego wiersze, stosuję skróty i odsyłam do podanych niżej wydań: Św – *Światłoczułość*. Toronto–Katowice 2003, J – *Jaskółka*. Toronto–Rzeszów 2004, Kc – *Kaligrafia w ciemności*. Toronto–Poznań 2009. Umieszczona po skrócie cyfra wskazuje stronę, z której pochodzi cytat.

2 O poezji Rybczyńskiego pisali między innymi M. KISIEL: *Jeszcze żyjemy: czekając na wolność*. „Zeszyty Piwnicy Literackiej Remedium” 1983, z. 1, s. 8–10; IDEM: *Wiersze do nieobecnych*. „Integracje” 1989, z. 24, s. 82; IDEM: *Miejsce własne: przekleństwo i tęsknota*. „FA-art” 1998, nr 1, s. 61–62; P. MAJERSKI: *Poezja w przestrzeni*. „Górnośląski Dziennik Kulturalny” 1993, nr 10, s. 9; K. HESKA-



i czytelniczej autor *Światłoczułości* pojawia się trochę marginalnie i raczej dyskretnie, chociaż – co warto podkreślić – odnajduje wierne grono czytelników związanych głównie z rzeszowską „Frazą”, lubelskim „Akcentem” oraz ukazującym się w Sopocie „Toposem”.

Poetycka droga Aleksandra Rybczyńskiego w ciągu tych lat kilkakrotnie zmieniała kierunek. Prowadzi ona od – tak charakterystycznych dla wczesnej twórczości – poszukiwań i prób dookreślenia tożsamości jej podmiotu, poprzez fascynację wolnością i liryczne świadectwa „zmiany miejsca i czasu”, wiersze – notatki z podróży i poetyckie dowody osławiania nowych doświadczeń, by w końcu uczynić swym tematycznym rdzeniem lirykę miłosną i refleksje o przemijaniu i utracie. Pomiędzy starym i nowym światem, w przestrzeni paradoksu jednoczesnej obecności i nieobecności, między bezdomnością i zakorzenieniem, poczuciem niepewności własnego istnienia i nieustannym odkrywaniem jego smaków, pomiędzy samotnością i odnajdywaniem siebie w czułym kontakcie z bliską osobą tworzy się liryczna biografia bohatera twórczości Rybczyńskiego.

Wśród nowych wierszy dołączonych do obszernego autorskiego wyboru poezji *Światłoczułość* odnajdujemy następujący autotematyczny namysł:

na czyją stronę  
przechyli się język?

: na jednej szali  
Twój ciepły oddech  
jasnego spojrzenia  
łagodne ziarno

: na drugiej

---

-KWAŚNIEWICZ: *Zmiany miejsca*. „Górnośląski Diariusz Kulturalny” 1994, nr 3, s. 15; S. MUTZ: *Metarotacje*. „FA-art” 1994, nr 2, s. 67–68; K. PACZUSKI: *Trzy twarze czasu*. „Akcent” 1994, nr 3/4, s. 158–160; K. LISOWSKI: *Delikatność i cierpienie*. „Nowe Książki” 1995, nr 8, s. 52; B. BUDZIŃSKA: *Tropiciel Atlantydy*. (O poezji Aleksandra Rybczyńskiego). „Metafora” 1995, nr 18/19, s. 209–211; K. MALISZEWSKI: „Powabna bielizna wolności”. „Topos” 1995, nr 3/4, s. 57–58; D. MUSZER: *Niektóre znaki na niebie i ziemi*. „Topos” 1996, nr 1, s. 88–89.

rozsypane kawałki nieba  
milcząca potęga  
niespełnionego dobra

Poezja; Św, s. 109

Wygląda na to, że przed poetą rysują się dwie perspektywy, kuszą go dwie równoważne rzeczywistości. Wybór zacieśnił się, spośród licznych ścieżek pozostały dwie, najbardziej godne lirycznego słowa. Moment wahania przywołuje figurę wagi, na której szalach ważą się światy. Ich subiektywny ciężar wyznaczy drogę poezji: „na którą stronę / przechylił się język?” Po jednej stronie – czułość i ciepło, po drugiej – ogrom tajemnicy; po jednej – bliskość, po drugiej – nieskończoność; po jednej – świat związany z Ty, po drugiej – smutek samotnych rozrachunków z losem; po jednej wreszcie – nadzieja na przyszłość, która wykiełkuje z „łagodnego ziarna”, a po drugiej – przeszłość rozsypanych ideałów i niespełnionych oczekiwań. Konceptualny „języczek u wagi” przesądzi o sprawie, który z tych światów jest ostatecznie prawdziwy. Waga trwa jednak w stanie niepewnej równowagi, bo czyż można zmierzyć ciężar obietnicy idyllicznej miłości przywołanej przez „ciepły oddech”, „jasne spojrzenie”, „łagodne ziarno” i zagadki losu, którą kryje „milcząca potęga”? Porównać ważność intymności i metafizyki? Jedno jest pewne. Te dwie perspektywy określają granice poetyckiego świata Aleksandra Rybczyńskiego i nawet jeśli w tomie *Jaskółka* „języczek u wagi” przechylił się nadmiernie w stronę przestrzeni intymnej, w najciekawszych utworach poety obecność horyzontu metafizycznego wyznaczy dla niej równowagę.

W wierszu o znamienym tytule *Intymność pod gwiazdami* sfera miłosnej bliskości i tchnienie metafizyki przeglądają się w sobie niczym w lustrze:

ciemne śniegowe chmury  
rozcięte wąskim sierpem księżyca  
jego blask łączy nasze nagie ciała  
przez odległe okna

monumentalność świata  
zapadające w nieskończoność głębie

szron na mrocznym nieboskłonie  
topnieją w oddechu miłości

ponad Twoją piersią  
i jasnym łukiem biodra  
pochyla się lustro zza szyby  
bezzadne w swoim majestacie

*Intymność pod gwiazdami; Św, s. 147*

Swoistą regułą tej poezji jest zderzenie w niej chłodu nieskończoności i ciepła oddechu, ogromu świata i intymnej bliskości. „Wąski sierp księżycy” i „jasny łuk biodra” wyznaczają porządek analogii, równowagę się wzajemnie, ustanawiają harmonię świata. Wobec piękna intymnej chwili nieskończoność świata traci swój majestat. Chwila jest przeciwwagą dla wieczności, blask – dla mroku, ciepło – dla chłodu. W pozbawionym wszelkich poetyckich ozdobników wierszu *Taniec* reguła ta przyjmuje postać najprostsza z możliwych:

cała poezja  
jak na (naszych)  
dłoniach

obejmują się czule  
w mroku  
przeciw obojętności Świata

*Taniec; J, s. 7*

Esencja świata podana bezpośrednio, „jak na dłoni”, i czuła dłoń przeciwstawiona jego metafizycznej obojętności (znamienna wielka litera) – oto reguła i sens poezji, która nijak się obyć nie może bez wyraźnych sygnałów prywatności, tak jakby jedynie „nasze dłonie”, pozostające w bliskim i czułym kontakcie miały w sobie moc stanowienia przeciwwagi dla obcego, niczyjego świata.

W poemacie prozą *Czułe miejsca* z roku 1998 odnajdujemy fragment:

Przypominam sobie Bornholm sprzed lat, pustą szosę,  
którą jechaliśmy na plażę, oglądać wschodzące słońce.  
Gnaliśmy szybciej niż pozwalała rozpięta młodość i sil-

nik czerwonego Renault Dauphine. Drżały szyby, rozstępowало się powietrze. Kiedy zrzucając z siebie kłamstwo, bieglіśmy nad brzeg Bałtyku, ponad horyzont wynurzył się jaśniejący łuk. Staliśmy przed nim objęci, w zachwyceniu wahając się przed otwartym przejściem. Miała objawić się tajemnica. Czekaliśmy w ciszy. Pomiędzy nieskończonością i niespełnieniem.

Św, s. 106

Nieskończoność i niespełnienie, świadomość skończoności i pragnienie pełni, metafizyka i intymność – oto horyzonty poezji Aleksandra Rybczyńskiego. W szczelinach codziennych doświadczeń dostrzec można nagły błysk tajemnicy:

pomiędzy ziemią a chmurami  
jeszcze otwarta szczelina  
jasny pasek światła  
przeciw rozpędzonej ciemności

*Z okna samochodu; Św, s. 110*

W tej liryce wszystko, co najważniejsze wyłania się z przestrzeni **pomiędzy** sferami. Przygody lirycznego podmiotu wikłają go nieodmiennie w konieczność błędzenia między biegunami antynomii:

jedyne zwycięstwa jedyne porażki  
zapiszemy na świstkach łączących epoki  
pomiędzy rozpaczą a zachwyceniem

*Przełom; Św, s. 124*

## Zarys skrzydeł

„Pomiędzy nieskończonością i niespełnieniem” dopełnia się ludzki los. Czy może dziwić, że rozdarty między przecuciem nadmiaru a doświadczeniem braku bohater wierszy Aleksandra Rybczyńskiego przywołuje marzenie o skrzydłach? Jego tęsknoty trafnie charakteryzuje wyznanie poczynione przed laty „w dawnym sercu potwora / obecnie w sercu Europy”:

moje serce unosi się w powietrzu  
i nie ma lepszej ojczyzny

*Miejsce; Św, s. 41*

„Powietrzny” rodowód bohatera odżywa w berlińskich klimatach, w których zasmakować można kwintesencji zachodniego świata, obiecującego przybyszowi z Europy Środkowej upojenie wolnością (jak kusząco i przewrotnie brzmi w tym kontekście prosta konstatacja: „siedzę na wolności”!) oraz zaskakujące przygody, jakie ona z sobą niesie („spotykam wszystkich”). Stan euforii odkrywa skrzydlatą duszę bohatera lirycznego, którą nietrudno było dostrzec już wcześniej, w wierszach z debiutanckiego tomu:

byłeś błękitnym jeźdźcem  
w koronie ptaków  
i chmurze rozwianych koni

*Spotkanie; Św, s. 7*

Marzenie o unoszeniu się w górę nieodłącznie towarzyszy wieršom tematycznie związanym z podróżą, wolnością, przygodą:

droga jest otwarta i nie ma granic  
przypinam do ramion stary plecak  
pozwól odlecieć dalej

*Kwiecień w Marli; Św, s. 66*

gdzieś nad Atlantykiem  
szybują nasze żeglarskie worki  
ze wschodu na zachód  
z zachodu na wschód

coraz wyżej

*Światłoczułość,*

inc. „w strugach deszczu...”; Św, s. 98

„Dalej” czy „wyżej”? – to rozróżnienie nie ma pewnie większego znaczenia, kierunki wertykalne i horyzontalne mieszają tu wektory, a „dalej” z dużym prawdopodobieństwem oznaczać może

także ruch unoszenia się w górę. Ważne, by otwierać inne przestrzenie, nowe czasy, niedostępne dotąd możliwości. Poezja Aleksandra Rybczyńskiego, w sposób naturalny towarzysząca biografii autora, konsekwentnie poszerza horyzont, niejako zdobywa świat, prowadząc czytelnika od skromnej dynamiki *Przejęcia dla pieszych* (1986) poprzez otwarcie przestrzeni w tomie *Naprzeciw Atlantyku* (1986) w stronę *Zmian miejsca* (1993) i *Zmian czasu* (1993). Dalej może być już tylko „wyżej”: perspektywa liryczna skupia uwagę na *Znakach na niebie* (1995), szerokim kątem obejmuje *Strony świata*, zbierające wiersze z lat 1987–1998 (1998), w końcu szybuje w górę w rytm miłosnych uniesień bohaterów *Jaskółki* (2004), dla której tragiczny kontrapunkt odnajdziemy w ostatnim tomie, refleksyjno-rozliczeniowej *Kaligrafii w ciemności* (2009).

Nie zmienia się właściwie tylko jedno. W obrębie lirycznego świata autora *Światłoczułości* każdy ruch w większym lub mniejszym stopniu bierze pod uwagę odniesienie wertykalne, niezależnie czy rzecz dotyczy wędrówki chodnikiem, „przelotu nad berlińskim murem”, „lotów oceanicznych” czy podróży egzystencjalnej. Dla bohatera wiersza z tomu *Naprzeciw Atlantyku* rozmyślającego o „przekroczeniu granicy innych rzeczywistości”, „niezbędna czerwona skórzana pilotka” nabiera cech uskrzydłonej czapki Hermesa:

słońce poruszy skrzydła czerwonej pilotki  
wsłucham się w szum samochodów głosy ludzi  
głosy miasta rozpoznam czyste barwy  
zawstydzę się trochę na chwilę  
zamknę oczy  
będę wolny  
środkiem chodnika pójść dalej

*Czerwona pilotka; Św, s. 48*

I chociaż w tym wypadku marzenie o wolności przyjmuje postać tęsknoty za normalnością, każde „pójść dalej” wymaga choćby symbolicznych skrzydeł.

Siła pragnienia bohatera wierszy Rybczyńskiego konsekwentnie skierowana w powietrzne przestrzenie, niejednokrotnie sprawia, że poruszeniu w górę ulega wykreowany liryczny świat. To wznoszenie się może mieć posmak podróży:

niebo podrywa  
walizki chmur

*Wiersz dla Piotra Skrzyneckiego; Św, s. 101*

ściany katedry  
wzlatywały nad ocean

*Ukryte miejsca; Św, s. 91*

Bywa jednak i tak, że uruchamia je upływający czas:

i nadal jesteś tą samą osobą  
choć drzewa które sadziłeś  
odleciały już pod niebo  
a lustra pękają  
zarzucając na twarz sieci zmarszczek

*Tożsamość; Św, s. 40*

Nagle dostrzeżenie imponującego przyrostu sadzonych przez siebie drzew jest równoważne ze świadomością uwięzienia w pułapce czasu niczym w sieci. Skojarzenie z narcystycznymi bohaterkami wierszy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej nie wydaje się przypadkowe<sup>3</sup>. Temporalne sieci zatrzymują w miejscu, nie pozwalają nadążyć za odlatującym światem, przypominają o ograniczonych możliwościach, wymykających się szansach i marzeniach, których nie udało się dogonić.

Przynależność podmiotu poezji Aleksandra Rybczyńskiego do podniebnych rejonów bytu owocuje częstokroć projekcją stanów uniesienia właściwych poczuciu uwolnienia się z przyziemnych ograniczeń. Niczym cień towarzyszy im jednak niejednokrotnie rejestrowana trudność utrzymania spokojnego rytmu oddechu:

brakło mi w piersi oddechu dla serca  
ptak w niej siedział i odpoczywał

---

3 Por. „w sieci zmarszczek jak w pajęczynie / leżę spętana i cicha...” z wiersza Marii PAWLIKOWSKIEJ-JASNORZEWSKIEJ *Babka*. (Zob. EADEM: *Wybór poezji*. Oprac. J. KWIATKOWSKI, przejrzały i uzupełniły M. PODRAZA-KWIATKOWSKA, A. ŁEBKOWSKA. Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 70).

po powrocie zza oceanu  
śpiewał

*Ogród; Św, s. 14*

oddech odlatuje coraz gwałtowniej  
tak niepewnie poruszamy skrzydłami

*Do głębi ziemi [...]; Św, s. 24*

Czyżby tęsknota za podniebną ojczyzną tym silniej dawała odczuć dotkliwe uwięzienie w ziemskim bycie? Niestety nadmierna skłonność do unoszenia się ku górze rzadko bywa bezpieczna. Wertykalna dynamika zakłada trudną do uniknięcia możliwość ruchu w dół, opadania, w końcu – upadku:

potem twoje skrzydła zmarszczą się  
porzucisz je w tunelu metra

*Na bruku pamięci; Św, s. 11*

schylałem głowę pod kamiennymi chmurami  
to sponad nich spadały skrzydła

*Ogród; Św, s. 14*

Najpewniej rację ma Gaston Bachelard, gdy twierdzi, że

skrzydła ludzkie przysparzają tylko kłopotów. Czy są wielkie, czy małe, opadające czy sterczące, pierzaste czy gładkie – brak im dynamiki: wyobrażenia nie poddaje się, posąg skrzydlaty nie jest posągiem uskrzydłonym<sup>4</sup>.

Ptak uwięziony w ludzkiej piersi nieustannie marzy o locie, lecz nie uniknie zderzenia z świadomością własnych ograniczeń. Wolność skrzydlatych istot nader często bywa wolnością ptaka w klatce. Gdy we wczesnym poemacie Rybczyńskiego pojawia się obraz:

---

4 G. BACHELARD: *Poetyka skrzydeł*. W: IDEM: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wyboru dokonał H. CHUDAK, przeł. H. CHUDAK, A. TATARKIEWICZ, przedmowa J. BŁOŃSKIEGO. Warszawa 1975, s. 194.



gdzie ptaki w sennych klatkach  
odlatują do nieba  
Franciszka z Asyżu

*Zwiastowanie; Św, s. 16*

trudno nie dostrzec w nim znamiennej antynomii wolności i zamknięcia, swobody lotu i jego ograniczenia. Jednak pamięć o podniebnej ojczyźnie, wierność marzeniu pozostaje w świecie tej poezji podstawowym postulatem:

utrzymać niebo na wysokości  
to wszystko  
o czym teraz marzę

*Piosenka; Św, s. 118*

Potęgę marzenia trudno jest przecenić. To nie zajęcie dla próżniaków i lekkoduchów, lecz aktywność iście filozoficzna. Najśłynniejszy fenomenolog wyobraźni pisze o niej:

Nie ma marzenia bez błogostanu. Przez sam fakt marzenia odkrywa się, że byt jest dobrem. Filozof powie: byt jest wartością<sup>5</sup>.

W świecie poezji Aleksandra Rybczyńskiego wytrwały wysiłek zatrzymywania chwil osobistego szczęścia nabiera cech powinności o konsekwencjach kosmicznych:

gdzie zapadnie zmierzch  
jeśli nie uniosą go  
nasze niestrudzone światła

*Dwadzieścia cztery godziny;*

*Św, s. 116*

Już nie dotknięcie matki-ziemi, lecz wsparcie się o powietrze staje się tu gwarantem poczucia bezpieczeństwa i spokoju, sposobem ocalenia świata:

---

5 G. BACHELARD: *Cogito marzyciela*. W: IDEM: *Wyobraźnia...*, s. 392.

opierając się o powietrze  
unikamy końca świata

*Allen's; Św, s. 93*

Przed bolesną antynomią nie sposób jednak uciec. Przynależność do powietrznych regionów nie zapewnia nieprzemijających stanów uniesienia i lekkości. Poezji autora *Jaskółki* towarzyszy zatem melancholijna refleksja o tym, co wymyka się z rąk, odlatuje (niczym zasadzone niegdyś drzewa), pozostawiając bohatera z głową zadartą do góry, bezsilnego wobec dotkliwych ograniczeń „sztuki latania”, skazanego wyłącznie na „obserwacje ornitologiczne”:

co miało odlecieć  
odleciało

i nie pomagają  
modlitwy  
zaklęcia  
nawet znajomość  
sztuki latania  
*Obserwacje ornitologiczne;*  
*Św, s. 78*

W pięknej miniaturze z *Kaligrafii w ciemności*, tomu pełnego trudnych, osobistych rozliczeń, odnajdujemy liryczny namysł nad naturą piękną, które w poezji Rybczyńskiego, zgodnie z antyczną tradycją kalokagatii, niewzruszenie łączy się z dobrem i szczęściem:

jak unieść piękno  
pustkę wskrzeszoną  
w kwitnące ogrody

piórko  
opadające na dno oceanu  
jak kamień

*Jak unieść piękno; Kc, s. 44*

Postulat uniesienia piękna jest tu dowodem wierności podniebnym ideałom. Świat przedstawiony utworu, zorganizowany zgodnie z wertykalnym porządkiem unoszenia i opadania, budują przeciwstawienia: góry i dołu, lekkości i ciężaru, kwiatu i kamienia. Co więcej, wyraźna pionowa oś rozpina wierszowy mikrokosmos między bytem a nicością. Przywołajmy jeszcze raz słowa Bachelarda:

Dla zdynamizowanej wyobraźni powietrznej wszystko, co się **wznosi**, budzi się ku bytowi, ma udział w bycie. Odwrotnie zaś, wszystko, co opada, rozplywa się jak czcze cienie, ma udział w nicości. **Waloryzacja przesądza o istnieniu**: oto jedna z wielkich reguł świata wyobraźni<sup>6</sup>.

W precyzyjnie symetrycznej przestrzeni, wspartej porządkiem antynomicznych rozpoznań, trwanie przy myśli o potrzebie uniesienia piękna jest opowiedzeniem się po stronie bytu, cudem odzyskanego istnienia, zachowania sensu. „Unieść” znaczy tu tyle, co ocalić, uchronić przed nicością, naporem pustki, upadkiem na dno. Łączy ono w sobie cudowną świętość wskrzeszonego życia i niewinność kwitnących ogrodów sprzed upadku, jakby w jego uporczywym pragnieniu tlił się zamiysł odwrócenia porządku zdarzeń i wiara w możliwość powrotu. Wszystko wskazuje na to, że wertykalna równowaga, a może nawet istnienie świata zależy od mentalnego wysiłku człowieka i jego mocy przeciwstawiania się rozpacz.

W miniaturze Rybczyńskiego subtelnie obecne doświadczenie utraty i niepewna próba przywrócenia ładu wpisane zostały w mityczną strukturę rozpiętą między rajem kwitnących roślin i otchłanią dna oceanu, między zjawiskową momentalnością życia i martwością kamiennego trwania. Program sztuki poetyckiej staje się wezwaniem do działania niemożliwego, przeciwdziałania nicości, ocalania nietrwałego piękna, zagrożonego nieodwracalnością utraty jak kamień ginący w odmętach oceanu. Piękno tylko cudem (wskrzeszenia) wymyka się pustce, lecz prawdziwe paronoma-

---

6 IDEM: *Poetyka skrzydeł...*, s. 193–194.

styczne więzy łączą je dość nieoczekiwanie z piórkiem, drobiną świata właściwie pozbawioną znaczenia. Sens tej pozornej w gruncie rzeczy litoty, jakkolwiek budzi pewne skojarzenia z tradycyjnym, przedmiotowym atrybutem poety, nade wszystko jednak każe myśleć o skrzydłach. W retorycznym porządku synekdochy jest ich pozostałością, wspomnieniem, śladem. Piękno w cieniu skrzydeł ma iście niebiański rodowód i jak każde niebo potrzebuje ludzkiej wiary i wytrwałych starań.

W poetyckim świecie Aleksandra Rybczyńskiego niemal każde uniesienie wzroku to ważny moment odnajdywania w nim równowagi, spokoju i sensu. Najzwyklejsza codzienność, choćby ławka w cieniu dobrego drzewa w samym środku wielkiego miasta, sprzyja składaniu deklaracji:

najważniejsze nade mną  
czule pochyla się  
przygodne drzewo  
odkładam codzienną gazetę  
próbuję odczytać  
wieczną  
niezmienną  
wiadomość

pomiędzy liśćmi:  
niebo

*Indiańskie lato; Św, s. 95*

Dla bohatera wierszy warunkiem odnalezienia się w świecie jest bowiem stałe utrzymywanie kontaktu z tym, co u góry, rodzaj wierności podniebnej ojczyźnie. „Wieczna / niezmienna / wiadomość”, która stamtąd przychodzi, unieważnia zgiełk i chaos aktualnej rzeczywistości, „cały nierozpoznany szum świata” (*Indiańskie lato; Św, s. 95*). Czy słusznie dostrzegam w niej reminiscencję wiersza Ryszarda Krynickiego, którego początkowe słowa stały się tytułem jednej z najważniejszych książek poetyckich drugiej połowy lat osiemdziesiątych? Przypomnijmy:

Niepodlegli nicości, podajmy dalej  
niebotyczne pismo obłoków,

podawajmy je z ust do ust<sup>7</sup>.

Podmiot wiersza Rybczyńskiego tę wiadomość dopiero próbuje odczytać, lecz przedmiot i kierunek lektury nie budzą żadnych wątpliwości. „Najważniejsze nade mną” i czułe pochylenie drzewa tworzą w świecie bezpieczną przystań, rodzaj domu<sup>8</sup>. Jeszcze raz przychodzi na myśl fragment wiersza Krynickiego:

Kto wybiera bezdomność – dach świata mieć będzie  
nad głową<sup>9</sup>.

Zamieszkanie pod dachem nieba, zagospodarowanie materii powietrznej w przypadku skrzydlatych (mentalnie i wyobraźniowo) istot okazuje się nieporównanie ważniejsze niż pragmatyczny, uwikłany w doraźną aktualność, kontakt ich stóp z ziemią.

## Dotyk nocy

Zapisane w poezji Aleksandra Rybczyńskiego zadomowienie w świecie ma bez wątpienia dość szczególny charakter. Jest oswojeniem przestrzeni poprzez jej zmiany, przekraczaniem granic, pogonią za wolnością i przygodą. Marzenie o skrzydłach łączy w sobie dynamikę i lekkość, brak ograniczeń i unikanie zobowiązań, ciekawość świata i różne smaki podróży. Mitowi młodościowej przygody i pasji odkrywania świata towarzyszy wszakże ich druga strona w postaci niepewnej wędrówki tożsamościowej, która paradoksal-

---

7 R. KRYNICKI: *Podajcie dalej*. W: IDEM: *Magnetyczny punkt. Wybrane wiersze i przekłady*. Warszawa 1996, s. 159.

8 O wierszu *Indiańskie lato* oraz kategorii czułości w liryce jego autora pisze Beata MYTYCH-FORAJTER: *O czułych miejscach poezji Aleksandra Rybczyńskiego*. W: „Civitas Mentis”. T. 2. Red. Z. KADŁUBEK, T. SŁAWEK. Katowice 2007, s. 63–70.

9 R. KRYNICKI: *Kto wybiera samotność*. W: IDEM: *Magnetyczny punkt...*, s. 46.

nie staje się pogonią i ucieczką zarazem<sup>10</sup>. Zmiany miejsca i czasu pozwalają spojrzeć na siebie z dystansu:

i patrząc z daleka na siebie widzę rozchwiany jeszcze krąg  
który staje się punktem  
samotnością  
dla której – zagubienia przecież  
kluczę od lat  
ziemią wodą i powietrzem  
czyli jak zwykle ucieczka  
staje się pogonią

*Nocleg 42; Św, s. 42*

Dla bohatera wiersza tożsamość krystalizująca się w punkcie rozpoznanym jako samotność to dar niechciany i trudny do przyjęcia. Trakt odkrywcy świata w poezji Rybczyńskiego nader często krzyżuje się z zawiłym szlakiem egzystencjalnego kluczenia, swobodny oddech zdobywanej przestrzeni ginie w zadyszce gorączkowych przemieszczeń. Pod dzienną kolekcją spostrzeżeń, doznań i zdarzeń kryje się dotknięcie nocy. Trudno nie wspomnieć słów Bolesława Micińskiego z jego słynnego eseju:

W świetle psychologii mania włóczęgowska może znaleźć różnorodne uzasadnienie: podróż może być poszukiwaniem samego siebie, może być ucieczką przed sobą, może mieć charakter pokuty i kary<sup>11</sup>.

Niezbywalna konieczność podróży czerpie energię z ambiwalentnych źródeł. Apetyt podróżnika, marzenie o wolności, otwartość wobec oferty świata to jej jasna strona, lecz troska o przetrwanie

---

10 W cytacie z wiersza *Nocleg 42* (Św, s. 42): „czyli jak zwykle ucieczka / staje się pogonią” dopatrzyć się można aluzji do tytułu debiutanckiego arkuśa Ryszarda KRYNICKIEGO *Pęd pogoni, pęd ucieczki*. Poznań 1968, przedrukowanego w tomie tegoż autora *Akt urodzenia*. Poznań 1969.

11 B. MICIŃSKI: *Podróże do piekieł*. W: IDEM: *Pisma. Eseje, artykuły, listy*. Wybór i oprac. A. MICIŃSKA, przedmowa J. BŁOŃSKI. Kraków 1970, s. 43.

nocy ujawnia i potęguje egzystencjalne niepokoje i tożsamościowe rozterki:

od kilku dni odnajduję nowe miejsce  
aby przetrwać noc  
(a może to miejsca mnie odnajdują  
bym całkowicie nie rozkruszył się w wędrówce)

*Nocleg 42; Św, s. 42*

W doświadczeniu podróżnika noc jest doznaniem bezdomności, która przynależność człowieka do świata czyni mniej oczywistą, zmusza do poszukiwania miejsca i jego problematyzacji. Beztroska wagabundy ufnego w zewnętrżność, która wychodzi naprzeciw jego potrzebom, ma najpewniej ograniczony zasięg. Ryzyko utraty siebie w pogoni za światem sprawia, że noc, czas zatrzymanej gonitwy i szansa autorefleksji, zyskuje na znaczeniu:

można powiedzieć że żyję  
z dnia na dzień  
a właściwie z nocy na noc  
jeżeli bywam w słońcu  
to tylko przejazdem

*Wiersz do św. Weroniki;*

*Św, s. 39*

Właściwe życie w przytoczonym wierszu ujawnia się zatem w sferze mroku, w przeciwieństwie do dziennej, słonecznej aktywności, skazanej zaledwie na status bywania, i „to tylko przejazdem”. Przygodność istnienia „z dnia na dzień” zakotwiczona zostaje w nocy. W poezji Rybczyńskiego jej przestrzenie zawsze wyznaczały istotny horyzont przedstawionego świata, począwszy od tomu *Przejście dla pieszych* z 1986 roku, a kończąc na *Kaligrafii w ciemności*, w której temat bezsennych zmagania z nocą ulega znamiennej kondensacji.

W wierszach sprzed ćwierćwiecza zapisy nocnego czuwania przybierają formę luźno powiązanych z sobą lirycznych spostrzeżeń:

niedopałki spadają  
bardziej prawdziwie od gwiazd  
noc rzuciła kotwicę  
i sen na palcach odchodzi od samotnych  
świtu nie wywoła wilgotny język psa

*Do głębi ziemi [...]; Św, s. 24*

Noc jest tylko przystankiem w podróży, wymuszoną przerwą, oczekiwaniem na świt. Bohaterowi wczesnych wierszy nie bez powodu bardziej potrzeba miejsca na nocleg niż domu. No tak, „kto wybiera bezdomność – dach świata będzie miał nad głową”. Pod osłoną nocy kosmiczna przestrzeń kurczy się jednak do bliskiego obszaru, którego zarys znaczą iskierki papierosów, odmierzające rytm nocnego czuwania. Czyżby w tym zacieśnianiu granic zewnętrzności kiełkowała niepewna jeszcze idea domu? Podejrzanie o tyle wydać się może uzasadnione, że bohaterowi w jego bezsennej samotności otuchy dodaje bliskość najbardziej domowego z domowych zwierząt, choć nawet ona nie dysponuje mocą cudownej realizacji życzenia świtu. Dotrwać do rana, na przekór metafizyce nocy, można w tych okolicznościach jedynie dzięki wsparciu tego, co zwyczajne i bliskie. Skrócenie perspektywy do niedopałków – w miejsce gwiazd – kryje w sobie obietnicę terapeutycznego skutku.

Kłopot wędrowca z nocą nasila wszakże fakt, że bezsenne czuwanie zmusza do rozliczeń z sobą, niezmierny do świtu czas to pora trudnych bilansów:

kartki kalendarza niecierpliwie przewracane  
i ani śladu który mógłby zatrzymać nadzieję  
wycieczki po dzienniku podróży  
i nocne czuwanie  
czy to wszystko co masz  
dym z papierosa opada przed świtem  
twoje serce toczy beczkę soli

\*\*\* inc. „to będziesz cenił co utracisz najbardziej...”;

Św, s. 27



Cóż, stan posiadania nie wypada nazbyt okazać, z nocnej perspektywy dzienna aktywność podróżnika ujawnia swą błahość i nietrwałość. Bilans rejestruje ruch rozproszenia i utraty. W życiu rozpisany na dwie fazy: podróży i bezsennego czuwania odsłania się zaskakująca analogia. Pozorna nocna beczynność to też rodzaj wędrówki, tylko bardziej uciążliwej. Skupiona na sobie cielesność odmierza mozolnie rytm trwania. Znamienna kontaminacja: „twoje serce toczy beczkę soli” sugeruje figurę Syzyfa. Beczka toczona pod górę (z góry toczy się przecież sama) przeważa lekkość i ulotność wrażeń z podróży, które mijają bez śladu. Podczas gdy dzień upływa w cieniu skrzydeł, marzeń o przestrzeni i wolności, noc przytłacza ciężarem, gromadzi słony smak doświadczeń, atakuje zmęczeniem. Najtrudniejsza wędrówka to ta, która prowadzi na drugi dzień:

nogi osłaniają się  
przed słabością mięśni  
w nieustannej drodze  
na drugi dzień

\*\*\* inc. „to będziesz ceniał co utracisz najbardziej...”;

Św, s. 27

W sporządzonym po latach bilansie pojawi się błysk syntezy:

noc zagłada w oczy  
szybciej od światła

Światłoczułość inc. „zostałem sam i samotność...”;

Św, s. 131

Natarczywość nocy przybiera na sile wraz z upływającym czasem. Apetyt odkrywcy świata kurczy się, zachłystnięcie się wolnością powszedniejsze, a przestrzeń i przygoda tracą dawną atrakcyjność. Świat poetycki Aleksandra Rybczyńskiego coraz bardziej zdecydowanie skłania się w stronę nocy. To ona tworzy wspólną scenierię dwóch ostatnich książek lirycznych przemierzającego transoceaniczne szlaki poety, co więcej, każdorazowo przynosi zaproszenie do całkowicie odmiennego świata.

*Jaskółka* z 2004 roku, tom w całości podporządkowany absolutnej władzy jednego tematu, to odważne w swej nagiej bezpośredniości

wyznanie i kreacja idyllicznego obrazu miłości bez napięć, ambiwalentnych emocji i trudnej współobecności kochanków. Natomiast wydana pięć lat później *Kaligrafia w ciemności* jest lirycznym zapisem bólu utraty i rejestracją dotkliwej samotności, pożegnaniem umarłych i świadectwem dramatycznej próby przezwyciężania rozpaczy. Te dwie książki poetyckie dzieli odległość emocjonalna, którą przyrównać można niemal do dystansu między rajem i otchłanią. Miłosne wzloty bohaterów *Jaskółki* w kolejnym tomie zastąpił bowiem upadek w ciemność, pokonywany starannym wysiłkiem słowa, jasną precyzją lirycznej kaligrafii. Kluczowa dla obu książek nocna sceneria wierszy odsłania dwie przeciwstawne strony egzystencjalnego doświadczenia.

### „Pomiędzy nami: jasność”

W *Jaskółce* noc wypełniona czułą bliskością kochanków emanuje blaskiem i lśnieniem, przezwycięża mrok nagłą i nieoczekiwaną jasnością:

iskrzący puch tuli się  
do naszych ust i policzków  
roztępuje się noc

*Śnieg; J, s. 11*

i pozostaje dotyk  
czuły akt porozumienia  
lśnimy sobą  
i blaskiem chwili

*Odsłony; J, s. 14*

Nocna konfrontacja światła i ciemności ma w sobie moc i wagę genezyjskiego aktu:

niech nasze ciała  
rozjaśnią lęk nocy  
niech sen będzie życiem  
wyznaniem i słowem

które świat stworzyło  
z chaosu osobności

Kołysanka; J, s. 23

Stworzenie nowego, wspólnego świata oznacza pokonanie lęku i samotności. Prawdziwe życie rozpoczyna się wraz z nawiązaniem bliskich więzi. Jest rodzajem cudu, głęboko sensownym porządkiem, który wyłania się z chaosu. Osobność i bliskość wyznaczają tutaj dwa biegunowe warianty ludzkiej rzeczywistości. Towarzyszą im jednoznacznie waloryzowane człony antynomicznego uporządkowania: ciemność i światło, lęk i życie, pierwotny chaos i naznaczony tchnieniem boskiej ingerencji („[...] słowem / które świat stworzyło / z chaosu [...]”) – ład. Utopijny świat miłości niedotkniętej destrukcją ma w sobie niewinność mitycznych początków ludzkich dziejów, pamięć nieskażonej natury człowieka. Wyznanie poety, które w wierszu *Indiańskie lato* „wieczną / niezmienną / wiadomość” odnajdywało w porządku wertykalnym: „pomiędzy liśćmi: / niebo” (Św, s. 95), w *Prawdziwej wiosnie* zyskuje swoistą korektę, palimpsestowo nadbudowaną nad tym, wcześniejszym o osiem lat tekstem:

najważniejsze obok  
czule zbliżają się  
Twoje miękkie usta  
tak ucha natężam ciekawie  
że słyszałbym głos serca  
wieczną  
niezmienną  
wiadomość

pomiędzy nami:  
jasność

Prawdziwa wiosna; J, s. 24

Powtórzony gest afirmacji świata, oparty na konsekwentnie analogicznej strukturze łączącej obydwie wiersze, ma – jak sądzę – znaczenie szczególne. Podwójne świadectwo dopasowania lirycznego bohatera do otaczającej go rzeczywistości formułowane jest

każdorazowo z zupełnie innej życiowej perspektywy. *Indiańskie lato* przynosi zapis chwili odnalezienia swojego miejsca w świecie przez podróżnika, który dla zmienności miejsc i czasu rozpoznał przeciwwagę w spojrzeniu w niebo („najważniejsze nade mną”). *Prawdziwa wiosna* natomiast osadza bohatera w relacjach międzyludzkich, jest odkrywaniem w bliskości drugiej osoby tego jednego punktu, który po trudach podróży ma wagę ojczyzny i domu. O ile *Indiańskie lato* niesie z sobą posmak młodzieńczej przygody, obietnicę fascynującej inności dalekich światów (wszak *indiańskie lato* to przecież amerykańska wersja naszego babiego lata), o tyle *Prawdziwa wiosna* jest powrotem do „prawdziwego życia”, odnalezieniem jego istoty w miłości, przeżyciem wiosny, która – jak ta u Schulza – okazała się prawdziwsza od innych<sup>12</sup>.

Najpewniej głęboke uczucie, w odróżnieniu od ulotnych wrażeń, daje szansę na przezwycięzenie bezdomności. W *Jaskółce* napotyamy na znamienną refleksję o domu:

nie potrafiłem go odnaleźć  
nie potrafiłem go zbudować  
wiatr podrywał ściany do lotu  
piasek osuwał się pod każdym krokiem

dopiero dzisiaj  
patrząc na Twoje ciało  
jaśniejące o świetle  
zobaczyłem jak rośnie wokół nas

*Dom; J, s. 44*

Wszystko wskazuje na to, że tożsamościowa odyseja ma się ku końcowi, a bohater odnalazł swoją ojczyznę:

---

12 Por. „Oto historia pewnej wiosny, wiosny, która była prawdziwsza, bardziej olśniewająca i jaskrawsza od innych wiosen, wiosny, która po prostu wzięła serio swój tekst dosłowny...” B. SCHULZ: *Wiosna*. W: IDEM: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Oprac. J. JARZĘBSKI. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1989, s. 133.

wiem  
 że tylko ten wąty blask  
 opalizująca przestrzeń miłości  
 jest jedyną bezgraniczną ojczyzną  
 w której chciałbym żyć i umierać

*Emigracja; J, s. 38*

Potyczki bohatera wierszy z ciemnością na kartach *Jaskółki* każdorazowo zostają unieważnione przez szczególną jasność, która konsekwentnie towarzyszy przedstawieniom bohaterki lirycznej. Jej obecność przywołuje także metaforę skrzydeł i lotu, rozpoznaną już wcześniej jako kluczowa figura wyobraźni poety. W tytule tomu, zapowiedzianym w zbiorze *Światłoczułość* cyklem *Z wierszy dla Jaskółki*, pojawia się wyraźny sygnał swoistego uskrzydlenia ukochanej kobiety. Zauważa Bachelard:

Gdy tylko w ludzkim sercu jakieś uczucie **wznosi się**, wyobraźnia przywołuje niebo i ptaka. I Toussenel znajduje tu piękną formułę: „Ilekroć kochałem, zawsze ukochanej istocie przypinałem skrzydła”<sup>13</sup>.

Wizja miłości przedstawiona w *Jaskółce* jest zapisem stanu uniesienia, który wprowadza jego bohaterów do idealnego świata, przeciwstawionego mrocznej i zimnej przestrzeni wokół nich. Tu dłonie

obejmują się czule  
 w mroku  
 przeciw obojętności Świata

*Taniec; J, s. 7*

a czuła bliskość kochanków powołuje do istnienia miejsca idylliczne:

poza zimną przestrzenią  
 pozostanie wspólna przestrzeń  
 darowane miejsca

---

13 G. BACHELARD: *Poetyka skrzydeł...*, s. 185.

i ofiarowany czas  
łaskawy świat  
i przytulne pokoje

*W przestrzeni; J, s. 43*

Wobec siły miłości, dokonującej cudu obłaskawienia świata, całkowicie gaśnie pasja jego poznawania i zdobywania, jakby pogoń i ucieczka bohatera osiągnęły już swoją metę. Gorączkę przemieszczania się zastąpiła kontemplacja fenomenu bliskości, podróż ustąpiła miejsca praktykowaniu mocy czułego dotyku. Wyodrębniona przestrzeń, zatrzymany czas, poczucie odnalezienia i szczęścia, łagodność doznań, miękkość gestów i niemal ponadmysłowa delikatność wrażeń określają „niebiańską” kondycję bohaterów. Cieloność kochanków, spowita w leksykalne woale muśnięć, czułych objęć, cichych oddechów i westchnień, milczących spojrzeń i łagodnego blasku, podsuwa obraz miłości czystej i niewinnej. Subtelna zmysłowość dąży do mitycznej jedności ciał, której obcy jest niepokój odrębności, nieskończenie odległa udręka pożądania, nieznany ciężar świadomości „łez Erosa”<sup>14</sup>. Wyobrażenie lotu, na przekór ustaleniom klasycznej psychoanalizy, z intuicyjną konsekwencją i tym razem podąża śladem myśli Bachelarda:

Już w podświadomości najróżniejsze doznania lekkości, żywości, młodości, czystości, łagodności wymieniły się symbolicznymi walorami. Dopiero potem skrzydła użyczyły symbolowi swojego imienia, a na samym końcu ptak nadał mu istnienie<sup>15</sup>.

W poetyckiej książce Aleksandra Rybczyńskiego uskrzydłona kochanka, *donna angelicata*, staje się sprawczynią mistycznej unii ze światem:

---

14 Por. tytuł książki G. BATAILLE’A, która – zdaniem jej autora – „stawia pierwszy krok ku otwarciu świadomości na tożsamość małej śmierci i śmierci ostatecznej”. IDEM: *Ży Erosa*. Wprowadzenie J.M.Lo DUCA, przekład i posłowie T. SWOBODA. Gdańsk 2009, s. 26.

15 G. BACHELARD: *Poetyka skrzydeł...*, s. 186.

śpisz cicho jak anioł  
prawie nie słyszę oddechu  
Twoje skrzydła zanurzają się w błękiecie  
i jestem przestrzenią  
niebem  
okruczem światła

*Nowy Rok; J, s. 39*

Liryka miłosna autora *Jaskółki*, swoisty manifest łagodności, czystości i prostoty, to zaskakujący powrót formy w literaturze nowoczesnej – wydawałoby się – całkowicie niemożliwej, postaci idylli, która nie została dotknięta świadomością ironiczną<sup>16</sup>. Ryzyko tej poetyckiej propozycji wiąże się z zaproszeniem do „świata zaczerpniętego”, w którym anielskie istoty emanują niebiański blask, a ich bezproblemowa cielesność za sprawą łagodnych muśnięć i czułych objęć potwierdza doświadczenie jedności i sensowności świata. Zapis przeżywania miłości jest rejestracją odurzenia, oderwania od rzeczywistości, pielęgnowaniem złudzenia. W poetyckim świecie *Jaskółki* jakże łatwo zastępuje ono rzeczywistość:

może było to tylko złudzenie  
ale od tamtego wieczoru  
w dłoni kwitnie mi róża

*Róża; J, s. 10*

Bohaterowie tomu, wolni od uciążliwości i konsekwencji realnych uwikłań, niemal nie dotykają stopą ziemi:

mijamy zawięć nie zostawiając śladów  
tak było zawsze

---

<sup>16</sup> Badacz śladów idylli w literaturze nowoczesnej pisze: „Na pytanie, w czym tkwił sekret żywotności *pastoral*, nie ma prostej odpowiedzi, ale jedną z przyczyn można lokować w jej ironiczności i będącej pochodną ironiczności zdolności idylli do komunikowania sensów metapoetyckich. Jak podkreśla ją badacz, już idylle Teokryta, wspominającego na dworze w dekadenskiej Aleksandrii swe dzieciństwo spędzone na Sycylii, noszą ironiczny charakter. Nie inaczej jest w eklogach Wergilego”. M. ZALESKI: *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*. Kraków 2007, s. 11.

choć nigdy się nie zdarzyło

*Śnieg; J, s. 11*

zanurzony w Twoim oddechu

poruszam się na opuszkach palców

*Emigracja; J, s. 38*

Baśniowa rzeczywistość, zawieszona poza czasem („nie było początku / i końca nie będzie / jest tylko obecność / i różnie na wieczność”; *Skrawki; J, s. 21*), niczym mydlana bańka unosi się ponad „obojętnością Świata”. Zamknięci w niej bohaterowie śnią tam swój piękny sen o raj, wolnym od zarodków śmierci czy zła, wbrew tradycji, czujnej na idący przez wieki złowrogi głos: „et in Arcadia ego”. Wiersze *Jaskółki* są zapisem ze świata przemienionego przez miłość, dość ryzykownym świadectwem stanu miłosnego odurzenia, powrotem niewinności, która nie chce pamiętać o jakimkolwiek dystansie. W sensie literackim mamy tu zatem do czynienia z idyllą ekstremalną, którą w porządku doświadczenia uzasadnia bezwzględna wierność intensywności przeżycia i wiara w sens miłości, odporna na trucizny sceptycznego rozumu.

Pisze Georges Bataille:

Zresztą niewiele jest rzeczy, które by miały dla nas większy sens aniżeli dodanie miłości z legend do tej, którą sami przeżywamy. Tym sposobem uświadamiamy sobie ostatecznie równowagę między miłością a wszechświatem. I tym sposobem miłość kończy wreszcie w nas swoje nieznaną granic wędrówki i uściśla mitologiczny sens tego wszechświata oderwanego od świata ciasnej rzeczywistości – wszechświata, którym się stajemy, gdy przemienia nas miłość<sup>17</sup>.

Miłość z dawnych opowieści obiecuje długie i szczęśliwe życie, które nie potrzebuje już zdarzeń, bo przychodzi po owocnych trudach poznawczych wędrówek po świecie. Baśniowa wizja miłosnej idylli nie jest wszakże kresem egzystencjalnej podróży bohatera

---

17 G. BATAILLE: *Historia erotyzmu*. Przeł. I. KANIA. Warszawa 2008, s. 218.



wierszy Rybczyńskiego. Ludzkie doświadczenie raju to – jak wiadomo – dramat jego utraty. Ostrzeżenie wieszczą Adama, przeznaczone dla tego, „kto nie dotknął ziemi ni razu”, w poetyckim świecie autora *Jaskółki* nie traci aktualności. Wszechświat miłosnych czarów i ciasna rzeczywistość utraty – dwie strony doświadczenia ukazują swą begunową odległość, gdy *Jaskółkę* porównamy z wierszami z *Kaligrafii w ciemności*. Wspólna lektura tych kolejno po sobie przychodzących książek podpowiada nieodpartą możliwość spojrzenia na nie jak na szczególny, choć niezamierzony dyptyk, w którego skrzydłach dopełnia się los wygnanego z raju bohatera. Noce wypełnione blaskiem czulej obecności w ostatnim tomie zastąpiła zanurzona w mroku samotność, euforię miłosnych uniesień – upadek w rozpacz, a poczucie odnalezienia się w świecie odsłoniło swą iluzoryczność i nietrwałość.

### W szczelinie mroku

*Kaligrafia w ciemności* to tom pełen gorzkich rozrachunków. W konstrukcji świata przedstawionego uderza silnie obecna w nim figura końca, pustki, utraty, wskazująca na to, że wszystko już się zdarzyło.

jest koniec świata  
i nic nie zostało  
tylko piękno  
kształty  
barwy

przyjmuję je i oddaję  
z pustki w pustkę

*Koniec świata; Kc, s. 33*

Podmiot wierszy Rybczyńskiego, niegdysiejszy kolekcjoner wrażeń, osadzony później w samym centrum świata przemienionego przez intensywność uczuć, tym razem doświadcza stanu zawieszenia w pustce, a w niej rejestruje przepływ kształtów piękna, które w żadnym stopniu już go nie dotyczą. Bliska unia ze światem zosta-

ła zerwana, „ja” i świat poruszają się odtąd w przeciwnych kierunkach, a jakakolwiek szansa na zadomowienie się w rzeczywistości straciła rację bytu. Tak oto przewrotność świata zadrwiła z ufnej ludzkiej konsekwencji:

idę przed siebie  
to tylko świat zawrócił  
i moje kroki nigdzie nie prowadzą  
nie spotykam nikogo  
kto by mnie poruszył lub zranił

*Kasztan; Kc, s. 32*

Wokół bohatera wierszy zacieśnia się siatka zaimków negatywnych. Natrętne: „nic”, „nigdzie”, „nikogo” potęgują poczucie oddzielenia i osamotnienia. Ekspansja nicości zatacza coraz szersze kręgi i przybiera formy paradoksalne:

niczego nie utraciłem  
to czego nie było  
to nic  
nie potrafię  
jednak żyć bez niczego

*Nic; Kc, s. 34*

Czym jest owo nic, bez którego nie sposób żyć? I czy jedyna dostępna pociecha egzystencjalna musi się łączyć z kolokwialną pochwałą niczego: „to nic”?

Obsesja utraty, braku i ostatecznej nieobecności dotyka lirycznego bohatera także w sytuacjach uznawanych powszechnie za towarzyskie:

nie ma już nikogo gwar szelest sukien  
odgłosy potrącanego szkła  
nie ma nikogo nawet  
nie ma dymu papierosów  
błękitno szarej melodii zagłuszającej  
brak słów nie ma nikogo wszyscy wyszli  
pod gołe niebo pod gwiazdy iskrzące i śpiewające

głośniej od niezmordowanej klimatyzacji nie ma nikogo  
wszyscy umarli a może przygotowują się tylko do tego  
w dobrym stylu żartując rozmawiając o podróżach  
pieniądzach i planach na przyszłość nie ma nikogo

*Nie ma już nikogo; Kc, s. 13*

Nieobecność jednoznacznie hiperbolizowana do wyobrażenia śmierci w *Kaligrafii w ciemności* jest niemal regułą poetyckiego mówienia. Absolutna negatywność ciąży nad bohaterem tomu i jego historią. Przemijanie ma wymiar radykalnej utraty:

przechodzę obok domu  
w którym już nie mieszkam  
przechodzę z pochyloną głową  
bo dawno już umarłem  
moje miejsce zajęło  
małżeństwo z dwojgiem dzieci  
też już nie żyją  
odeszli do innych przestrzeni  
pustka obok  
jest podwójnej głębi  
na miarę młodości  
i na miarę miłości  
otwiera teraz okna  
jakby nic się nie zmieniło

*Pustka obok; Kc, s. 26*

Pomysł wiersza przypomina znany utwór Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej z *Różowej magii* o znaczącym tytule *Ja*:

Było raz dziecko zabawne i tłuste. Umarło. Nie ma go nigdzie.  
Biegało po domu, krzyczało. Są jeszcze jego fotografie w salonie.  
[...]  
Toteż płacze nocami w kominie, że je zapomniano, zgubiono,  
Że miejsce jego zajęła jakaś niedobra kobieta...<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> M. PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA: *Ja*. W: EADEM: *Wybór poezji...*, s. 30–31.

Utrata siebie w miarę upływu czasu i w odmianach losu w obydwu przypadkach jest dramatem niezauważalnym, którego dramatyczną radykalność paradoksalnie łatwo przeoczyć. Zamieszkiwanie domu ma jedynie chwilowy charakter i nadspodziewanie szybko przechodzi w dziwny stan bycia „obok”, obok właściwego miejsca, obok siebie, obok prawdziwego istnienia. Życie oparte na zmianie podszyte jest śmiercią ukrytą pod powierzchnią zdarzeń. Czy dawne „ja” to wciąż jeszcze „ja”? Poczucie utraty siebie przynależnego do dawnych przestrzeni potęguje stan egzystencjalnego zagubienia w świecie, który tylko łudzi możliwością zdomowienia. „Pustka obok” rośnie na miarę ogromu marzeń i złudzeń przypisanych młodości i miłości, w porównywalnym stopniu czułych na działanie czasu. W wierszu Rybczyńskiego nicość jest przewrotna i w pewien sposób totalna. Ma swój udział w tym, co przemięja, ulega bezpowrotnej zmianie, a jednocześnie zachowuje pozory, „jakby *nic* [podkr. – J.K.] się nie zmieniło”. Tę podwójność znaczeń utrzymuje metafora otwartych okien. Z jednej strony świadczą one o przestrzeni zamieszkiwanej, z drugiej jednak nie sposób pominąć faktu, że wskazana sprawczyni ich otwarcia – pustka – objęła już dom swoim panowaniem.

W *Kaligrafii w ciemności* czas działa z okrutną bezwzględnością, utrzymując wszakże wrażenie delikatnej elegancji. Nic dziwnego, że nie zdoła uniknąć frazeologicznego skojarzenia z katem:

czas w białej rękawicze  
zgarnia kurz ze stołu  
cichym oddechem  
przywołujesz psa  
ale dni pozostają zamknięte

*Kaligrafia w ciemności; Kc, s. 45*

Obsesja utraconej przeszłości towarzyszy bohaterowi temu nieprzerwanie:

nie ma ani chwili  
tylko przeszłość  
ciężkie zasłony rozpaczy

bez wschodów słońca  
i śladów na niebie

*Nie ma chwili; Kc, s. 39*

Zamknięta przeszłość bardzo konsekwentnie określa horyzont czasowy *Kaligrafii w ciemności*. Rozpasana nicość panoszy się w niej niepodzielnie. Wyznanie: „nie ma ani chwili”, odarte z domyslnego „do stracenia”, towarzyszy powracającej w książce sugestii, że wszystko zostało już utracone. Wygnanie z raju jest wygnaniem z czasu, do którego nie można powrócić. Jeśli „nie ma chwili”, to nie ma też możliwości jej przeżywania, a przecież intensywne doświadczenie chwili w lirycznej biografii bohatera poezji Aleksandra Rybczyńskiego było warunkiem pocucia szczęścia i zakorzenienia w świecie<sup>19</sup>. „Wieczna niezmienna wiadomość”, którą pamiętamy z *Indiańskiego lata* i *Prawdziwej wiosny*, przychodzi w takich momentach, przywołana przez świadomość wsparcia o niewzruszony fundament nieba lub za sprawą czulej obecności kochanej osoby. W *Kaligrafii w ciemności* obydwa te warunki szczęśliwego zamieszkiwania w świecie pozostają niespełnione. Tu dostępu do nieba bronią przecież „ciężkie zasłony rozpacz”, a relacje bliskości zastąpiła dojmująca samotność:

kiedys samotność była czysta jak kryształ  
obraz nagle zmatowiał  
kiedy spoglądam przez ramię  
i kiedy patrzę przed siebie  
ten sam lęk przechodzi mi dreszczem po plecach

*Kiedys samotność; Kc, s. 31*

Samotności, jak wiadomo, bywają różne i – jak pisze Barbara Skarga:

---

<sup>19</sup> O doświadczeniu czasu w poezji Aleksandra Rybczyńskiego w nieco innej perspektywie, łączącej rozbicie chronosu z rozproszeniem jednostkowej tożsamości, pisze Danuta OPAKKA-WALASEK w rozdziale: *Ponowoczesne doznawanie czasu*. W: EADEM: *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*. Katowice 2005, s. 55–64.

Choć wydaje się, że we wszystkich tych rodzajach zostaje jakoś zamknięty mój świat, szczelność tego zamknięcia i jego sposób, a także przyczyny bywają rozmaite<sup>20</sup>.

Samotność „czysta jak kryształ”, która podsuwa skojarzenie z przejrzystością i harmonią, w jakimś sensie przypomina także o powietrznym rodowodzie bohatera dawnych wierszy Rybczyńskiego. Każę myśleć o wolności podróżnika, którego nic i nikt nie ogranicza, kusi swobodą lotu, jest darem dla wybranych i ich przywilejem. Zamknięty świat wokół własnego „ja” więcej obiecuje wtedy niż odbiera. Teraźniejszość bohatera *Kaligrafii w ciemności* jest jednak innego rodzaju. Frapująca krystaliczna przejrzystość ustąpiła miejsca zmatowiałemu obrazowi, świat utracił swą dawną intensywność i zatrzęsnał się w pułapce czasu, w której zarówno przeszłość, jak i przyszłość przejmują lękiem. Píše Barbara Skarga:

Istnieje bolesna samotność, która rodzi się nie z nas, lecz z innej przyczyny, sytuacyjnej, tej najprostszej i najczęstszej: jest nią utrata najbliższego człowieka. [...] Gdy odchodzi pozostawia pustkę, której niczym nie da się zapełnić<sup>21</sup>.

Tematem *Kaligrafii w ciemności* jest samotność po stracie. Szczelność domkniętych ścian świata uderza z wielką siłą z każdej strony tej książki. Zwielokrotniona strata: miłości i domu, poczucia bezpieczeństwa i zainteresowania zewnętrżnością, sprawia, że rzeczywistość wokół podmiotu kurczy się do granic ciemnego, pustego pokoju:

tylko wtedy boli gdy z tej strony ściana  
a na drugim boku śpią duchy przeszłości

28 września; Kc, s. 28

Bohater tomu w niczym nie przypomina już podróżnika z dawnych wierszy autora *Naprzeciw Atlantyku*, który nie pozostawał obo-

---

20 B. SKARGA: *Samotność*. W: EADEM: *Tercet metafizyczny*. Kraków 2009, s. 187.

21 Ibidem, s. 204–205.

jętny na głos wołającej go przestrzeni. Zatrzaśnięty w ciasnej szczylinie między ścianą a duchami przeszłości tkwi w niej, skazany na męki bezsenności. Sytuacja liryczna nie bez powodu sugeruje przyparcie do muru. Jego twarda materialność zamyka horyzont, nie pozostawia możliwości wyjścia, podczas gdy z drugiej strony uśpienie zjawy niepokoją swą nieuchwytną naturą, jakby przeszłość, niedostępna, lecz wciąż obecna, domagała się rozliczeń, zrozumienia czy egzorcyzmów. Przed dotkliwością nocnego czuwania („tylko wtedy boli...”), najpewniej nie ma ucieczki, wszak „gdy rozum śpi”, podobno „budzą się upiory”. Świadomość bohatera musi stawić czoła przeszłości, która domknęła się w sposób nieodwracalny. *Kaligrafia w ciemności* jest zatem zapisem rozrachunków z duchami:

nie potrafię rozproszyć Was w kosmicznej próżni  
a raj wydaje się zbyt dalekim uzdrowiskiem  
co było głosem dotykem uściskiem dłoni  
jest głuchą ciemnością za oknem  
co było oddechem bólem i pocałunkiem  
jest pełną szufladą po której hula słoneczny wiatr  
pozostaje więc pamięć lecz ona także zostanie pochowana  
i będziemy przechodzić samotnie przez park i cienie nie  
zostaną zauważone  
Wypominki; Kc, s. 52

Wspomnienia bliskich zmarłych obecne w wielu miejscach książki, swoistą kodę osiągają w zamykającym ją wierszu o znaczącym tytule *Wypominki*. Jego podmiot, swoisty strażnik pamięci, w długim, katalogowym wyliczeniu przywołuje imiona, charakterystyczne informacje i okoliczności śmierci osób, z którymi w różny sposób zetknął się w życiu. To wspomnienie jest rodzajem pożegnania, ale także osławianiem własnej śmierci w projektowaniu wspólnoty tych, „o których / przypomnę sobie / w ostatniej / chwili”. W wierszu „wy” niepostrzeżenie przechodzi przecież w „my”, bo i sam mówiący, skłonny przypisać sobie status cienia, niejednokrotnie w tomie pojawia się w podobnej roli, ducha („bo dawno już umarłem”), blaknącego się po świecie, który do niego już nie należy.

Konfrontacja z ludzką skończonością, zapisana w *Kaligrafii w ciemności*, prawdziwie dramatyczną formę przybiera w tych

miejscach, które z niezwykłym literackim wyczuciem, bezpośrednio lub aluzyjnie, dotykają tematu śmierci matki. Jego ważność w konstrukcji tomu podkreśla szczególnie klamra, wołanie: „...Mamo”, umieszczone w miejscu zwyczajowo przeznaczonym na dedykację i w ostatnim wersie, zamykającym *Wypominki* i całą książkę. W tej apostrofie przejmujący w swej wymowie intymny głos w sposób absolutnie naturalny łączy się z uniwersalnym porządkiem ludzkiego życia, sięgając po słowo, które dla każdego człowieka jest pierwsze i z dużym prawdopodobieństwem może być też jego słowem ostatnim. *Kaligrafia w ciemności* jest zatem pełnym bólu zwrotem do kochanej, utraconej osoby, który przychodzi z samego środka doświadczenia żałoby, jest wyrazem braku, tęsknoty i opuszczenia, przeżywanym tak silnie, że pustym i martwym staje się niemal cały, otaczający bohatera wierszy, świat. Na innym wszakże planie można czytać ją również jako notatki ze swoistej lekcji ciemności, liryczny zapis ćwiczeń z umierania, rejestrację osławiania śmierci, która nagle bezpośrednio zaczęła dotyczyć także bohatera tomu, bo uczestnicząc w umieraniu bliskich mu osób, dostrzegł ją w sobie i przyjął do świadomości jej nieunikniony horyzont.

Gdy w otwierającym książkę wierszu „Kapitan Ludomir Mączka wychodzi w morze”, metaforyczną przestrzeń towarzyskiego i egzystencjalnego wyobcowania, rysuje się przed nim

granica nowego świata granica nowej przestrzeni granica  
za którą samotność  
jest najtrwalszym związkiem [...]

*Ludojad wychodzi w morze; Kc, s. 7*

Niewątpliwie *Kaligrafia w ciemności* widziana na tle wcześniejszej twórczości Aleksandra Rybczyńskiego jest zaproszeniem do całkiem nowej przestrzeni ludzkiego doświadczenia. W inicjalnym wierszu tomu można dostrzec delikatnie autoironiczną pointę, przeznaczoną dla tych fascynacji, które zdominowały tematycznie liryki poprzedzające ostatnią książkę poety, a więc zachłyśnięcia się nieskrępowaną wolnością nieograniczonego świata i odnalezienia raju w niezmienniej doskonałości trwałych związków. Przestrzeń nieskończonej samotności podsuwa myśl o tej nieodwracalnie osta-



tecznej. W zamykających tom słowach pojawi się wyobrażenie „ostatniej chwili”. Granicę marzeń i ideałów dość brutalnie wytycza bowiem coraz bliższy horyzont ludzkiej skończoności.

Książka Rybczyńskiego, silnie eksponująca temat śmierci matki, nie rejestruje wspomnień, nie sięga do przeszłości, nie szkicuje portretu zmarłej<sup>22</sup>. Uwaga podmiotu skupia się na samym fakcie jej umierania, rejestruje nagie zdarzenie z całą jego okrutną oczywistością:

Jest noc  
nie spałem  
dwadzieścia cztery godziny  
w sąsiednim pokoju  
umiera Mama

*Jest noc; Kc, s. 42*

Towarzyszenie umieraniu drogiej osoby jest prawdziwym wejściem w noc, doznaniem fizjologicznej granicy zmęczenia w miejsce uczuć i doświadczeniem wytężonej świadomości, której nie można odsunąć. Lekcja umierania łączy się tutaj z bezsennością w czystej postaci, nieznieczuloną marzeniem, nadzieją ani nawet pociechą współobecności. Sąsiedztwo czuwającego nie łagodzi przecież ostatecznej osobności, ani tego, który odchodzi, ani tego, który mu towarzyszy zawsze oddzielony jakąś ścianą. Ich wzajemna relacja jest niepokojąco dwuznaczna, określona przez napięcie bliskości i oddalenia, fizjologicznej zwykłości i patosu spraw ostatecznych, trwania przy odchodzącym i nieprzekraczalnej samotności. Czemu służy ta dręcząca bezsenność równie oczywista co nieznosnie zagadkowa?

umierający  
nie może spać

---

22 Wspomnienia zmarłej współtworzą najsłynniejszą książkę ostatnich czasów poświęconą temu tematowi. Por. T. RÓŻEWICZ: *Matka odchodzi*. Wrocław 2001.

co pozostanie  
poza bezsennością

*Nad ranem; Kc, s. 43*

Czy wytężony wysiłek skupionej na sobie świadomości jest koniecznym wstępem do tajemnicy, chętnie eufemizowanej jako sen wieczny? I w jakim stopniu czuwający przy umierającej osobie ma swój udział w doświadczeniu ludzkich granic? Być może ograniczenie istnienia do udręki bezsenności bywa jedynym elementem, który niczym most łączy uczestników tego spotkania po dwóch stronach życia i śmierci? W wierszach Rybczyńskiego nawet zwykła, powszednia bezsenność jest przecież formą uczestnictwa we wspólnym losie:

pijemy lipową herbatę  
kiedy wystygnie nadejdzie  
już świt na nowo zaczniemy zapominać  
o bezsenności która nas łączy jak braci i siostry

*Przebudzenia; Kc, s. 15*

*Kaligrafia w ciemności* zobaczona na tle poprzednich tomów jej autora ukazuje bohatera wygnanego z rajów dawnych ideałów i złudzeń, który musi się zmierzyć z perspektywą cudzej i własnej skończoności. Bezradność wobec utraty bliskiej osoby i samotność, która przychodzi wraz z nieuchronnym rozporządzeniem losu, uderza silnie w tę samotność, która jest w nas, zapisana w egzystencjalnym projekcie. Pustka po stracie, namacalne do bólu poczucie przemijania i nieznośnie trzeźwa jego świadomość, dają zaledwie przeczucie tego, czego sens wymyka się zarówno doświadczeniu, jak i dociekanom mędrców. Powracające w tomie w różnych kontekstach słowa: *pustka* i *nic* jedynie przysłaniają tajemnicę.

Wymuszona samotność bohatera wierszy staje się warunkiem spojrzenia na siebie i własne uwikłania egzystencjalne z zupełnie nowej perspektywy. O ile „ja” liryczne znane nam z *Jaskółki* wypowiadało swą przynależność do świata poprzez euforyczną pochwałę cudownych chwil życia, całkowicie w nich zanurzone, o tyle podmiot *Kaligrafii w ciemności* na ciężar samotnie trawionego czasu potrafi już spojrzeć z domieszką ironii:

jestem dzisiaj sam  
i czas pewnie się zatrzyma

będziesz trwała chwilo

nie warta łązy  
ani papieru

*Jestem dzisiaj sam; Kc, s. 25*

Echo zawołania Fausta w wierszu Rybczyńskiego łączy się z gorzką drwiną z przewrotnej natury czasu, który mijanie pięknych chwil puentuje nieruchomym trwaniem osamotnienia i smutku. Czas niechciany, który nieznośnie się dłuży, rzekomo niewarty „łązy ani papieru”, zasługuje wszakże na liryczną książkę. *Kaligrafia w ciemności*, rejestrująca trud przezwyciężania rozpacz, sprzęgnięty z wysiłkiem rozjaśniania mroku przez staranność i dyscyplinę słów dobieranych z intencją obezwładniania jej bezkształtnej mocy, otwiera też nową kartę w autorefleksyjnych rozpoznaniach mówiącego podmiotu. Autoportret, szkicowany z czasowego oddalenia i emocjonalnego dystansu, odkrywa w dawnym „ja” zakładnika złudzenia:

nie dostrzegałem światła  
nie słyszałem śpiewu  
nie dotykałem prawdy

uwiodła mnie doskonałość kształtów  
i nieskończona obietnica horyzontu

podcienie  
podszepty  
pozory

*Zarys; Kc, s. 40*

Czy nowa perspektywa, demaskująca pozorność uwodzicielskich czarów przypisanych przeszłości, otwiera przed bohaterem właściwy i niezakłamyany tym razem horyzont światła, śpiewu i prawdy?

A może władza anaforycznych zdań negatywnych jest absolutna i obnaża jedynie nieobecność zaprzeczonych wartości za zwodniczą zasłoną cudownych kształtów i kuszących obietnic? *Zarys* – co łatwo przewidzieć – nie zapewni nam klarownej precyzji obrazu. „Ja” minione uchwycone w spojrzeniu podmiotu straconych złudzeń nie da jasnych wskazówek dla prognozowania przyszłości. Dalsza droga bohatera tomu kryje się w mroku:

przechodząc przez nieoświetlony przedpokój  
zobaczyłem swoje buty  
i przestrzeń z rozwiązanymi sznurowadłami  
stała w półmroku  
nie rzucając nawet cienia

Postać; Kc, s. 38

Zagadkowa postać w ciemnym przedsionku trwa niczym w czyścicu, zatrzymana w przejściu pomiędzy przeszłością związaną z intrygującymi obietnicami otwartej przestrzeni a tajemnicą niepewnej przyszłości. Tym razem charakterystyczna duchowa skłonność do oscylacji pomiędzy „nieskończonością i niespełnieniem”, „rozpaczą a zachwyceniem” uwięziła bohatera tomu w szczelinie mroku. Dokąd prowadzi ten mroczny przedpokój, jaki świat prawdziwy się za nim otwiera? Czy spojrzenie na buty, wspomnienie dawnych tęsknot niegdyśszego wagabundy świadczy o ich przebudzeniu, a wciąż fascynująca przestrzeń jedynie na tę ciemną chwilę rozwiązała sznurowadła w miejscu ostentacyjnie manifestującym swą funkcję czasowego pobytu?

Droga dochodzenia do własnego „ja” prowadzi przez lekcję mroku. Pisze Barbara Skarga:

Samotność z samej swej istoty jest nagim doświadczeniem siebie, bez określeń i ocen. Naga sobość, własna, odrębna, która jedno stwierdza: tak, to jestem Ja<sup>23</sup>.

---

23 B. SKARGA: *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*. Kraków 2009, s. 379–380.

Nagie doświadczenie własnego „ja” wymaga odrzucenia złudzeń. Ćwiczenia z utraty boleśnie uczą, jak wiele można i trzeba stracić, by w końcu, w absolutnym ogołoceniu dowiedzieć się tego, kim się jest.

Samotność jest warunkiem bycia sobą. Warunkiem tej sobości egzystencjalnej, która się wówczas objawia z całą wyrazistością. Tak, to jestem ja, ja sama, inna niż inni, opuszczona, zostawiona sobie, wygnana<sup>24</sup>.

– czytamy w eseju Skargi. Kim jest to pozostawione sobie „ja”, opuszczone i wygnane, zamknięte w ciemnej książce Rybczyńskiego? To, które wierne swym uczuciom i swojej biografii woła: „...Mamo” i które z gorzką świadomością rejestruje przesypywanie się zdarzeń „z pustki w pustkę”, dojrzałe do finalnych rozliczeń? Niewyraźny zarys postaci mający się w mrokach przedpokoju. Czy „ja” to wciąż jeszcze „ja”, czy tylko pozostały po mnie niepotrzebne już buty? Tylekroć zdobywana przestrzeń rozwiązała sznurowadła, bo donikąd już nie zaprowadzi, a tuż za drzwiami niezmiennie trwa ta inna, nieznana, nie z tego świata? Tajemnicza postać, korzystając z dobrodziejstw ciemności, ukrywa swoją tożsamość. Jest niczym duch, który nie rzuca nawet cienia. To „ja” w czarnym zaułku losu jak dawny poeta zagubiony w środku ciemnego lasu i ten, który tracił tak dotkliwie, że właściwie umarł już wiele razy. A może wcale nie „ja”, lecz personifikowana przestrzeń, która jest zagadką, los, który czyha lub śmierć, która czeka cierpliwie... Żadna z odpowiedzi nie jest wyłączna i ostateczna. Rozpoznania giną w mroku, „ja” zaciera swoje kontury. W końcu i tak utraci siebie ostatecznie. Samotne docieranie do siebie nie znajdzie innego finału. Poetycki namysł nad doświadczeniem straty to w istocie lekcja skończoności.

Istnieje taki sens ciemności i nocy, który otwiera drogę do głębokiego poznania. Hanna Buczyńska-Garewicz objaśnia go następująco:

---

24 Ibidem, s. 374.

Jedna rzeczywistość jest prawdziwsza od innej. Podczas dnia widzimy tylko cienie, żyjemy w świecie pozornym, musimy wyjść z niego ku nocy, by dojrzeć rzeczywistość nie-pozorną, by poznać prawdę. To Platońska logika jaskini. Prawdziwa rzeczywistość jest ukryta poza zasłoną Mai, jest ukryta za pozorem i dopóki nie uwolnimy się od złudzeń i pozorów, nie potrafimy do niej dotrzeć. Dzień, życie, to symbol iluzji, a jego przeciwieństwo: noc jest wybawieniem od złudzeń. Potrzebna jest swoista „redukcja fenomenologiczna”, pozwalająca na „zawieszenie pozoru”, by poznać skrytą za nim rzeczywistość. I tu natrafiamy na poznawczą i odkrywczą funkcję nocy: jej ciemności skrywają wszystkie rzeczy widzialne okiem i dzięki temu odsłaniają coś poza nimi, noc staje się wielką przysgodą ducha: odkryciem prawdy poza pozorami<sup>25</sup>.

*Kaligrafia w ciemności* jest zapisem rozpoznawania podwójnej natury rzeczywistości, w której złudny czar zjawisk – „podcienie / podszepty / pozory” – broni dostępu do świata wartości prawdziwych. Wyznanie: „nie dostrzegałem światła / nie słyszałem śpiewu / nie dotykałem prawdy” jest w gruncie rzeczy świadectwem przebudzenia ducha. Najpewniej, by odrzucić iluzję, trzeba przejść przez noc. Egzystencjalne ciemności utraty i śmierci, naga bezsenność i nieznośny ciężar czasu, który nie chce minąć, są ścieżką przez czyściec cierpienia.

Wśród wierszy dodanych do zbioru *Światłoczułość* napotykamy utwór uderzająco celnie definiujący charakterystyczny sposób istnienia lirycznego bohatera poezji Aleksandra Rybczyńskiego w świecie:

w niespodziewanie zwykłych chwilach  
przez które przemkniemy w pośpiechu  
nie zdejmując płaszcza  
zamknie się nasze życie

---

25 H. BUCZYŃSKA-GAREWICZ: *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*. Kraków 2003, s. 184.

sen zapis szept  
w rozwianym szaliku

Cień; Św, s. 126

Naskórkowe kontakty z rzeczywistością mijaną w pośpiechu pogoni za ulotnością marzeń, delikatne muśnięcia zjawisk, niemal nierealne wobec jedynie namacalnej prawdy bycia w drodze – to przypadek egzystencji cieni. Łagodność doznań i nieuchwytność zdarzeń określają życie w świecie, który nie zatrzymuje i nie boli. Cóż, „kto nie dotknął ziemi ni razu...”

Długoterminowo praktykowany wzorzec romantycznego marzycielstwa ciemną puentę odnajduje w *Kaligrafii w ciemności*. Dotkliwe przypadki losu i nowa samotność, wymuszająca trwanie w pułapce mroku, w porządku biografii bohatera wierszy jawią się niczym ironiczna odpowiedź na niegdysiejszą skłonność do gonitwy za uwodzicielską magią pozoru.

Są – jak wiadomo – dwie rzeczywistości, jedna prawdziwsza od drugiej. Wobec dotknięcia okrutnej prawdy życia pierzcha nietrwała złuda marzenia. *Kaligrafia w ciemności* zobaczona na tle wcześniejszych wierszy autora *Światłoczułości* dopowiada drugą stronę lirycznej historii marzyciela, z idealistycznym rozmachem poszukującego w świecie wolności i domu, czulej bliskości i jasnej opieki niebios, piękna i szczęścia. Ostatni tom Rybczyńskiego nie bez racji można zatem przeczytać jako księgę doświadczenia przeciwstawioną pełnym czaru wyznaniom pięknoducha, odpowiedź na pieśni niewinności.

Dopiero z perspektywy utraconego raju i porzuconych złudzeń, огоłocone z wszystkiego „ja”, starte w cierpieniu na proch, zdoła przekroczyć własny horyzont. Spośród ogromu złudzeń najtrudniej pewnie odrzucić pozór indywidualności, upartą zjawę egotyzmu, szczególnie czułą na uderzenia losu. W godzinie próby agresywny atak rozpacz w niczym nie przypomina łagodnych muśnięć pięknego świata. Za jej granicą otwiera się możliwość nowego odczuwania, rezygnacji z własnej wyjątkowości na rzecz poczucia wspólnoty z cierpieniem i samotnością, przekraczającą granice jednostkowego doświadczenia. W prawdziwej rzeczywistości, w której możliwa jest „większa miłość”, nowe „ja” szuka pociechy w budowaniu autodystansu i karmi się cnotą pokory:

kiedy rozpacz pożera  
ostatni kęs nadziei  
pozostaje pokora

jest większe cierpienie  
jest większa samotność  
jest większa miłość

*Kiedy rozpacz; Kc, s. 41*





# Powrót żywiołów

## O wyobraźni poetyckiej Pawła Sarny

### Gwałtowność żywiołów

Paweł Sarna jest poetą niespokojnej wyobraźni. U jej podstaw drzemie gwałtowność żywiołów. To z ich nieprzejejdanej ambivalencji wyłania się twórczy zaczyn świata. Jak przeczuwali presokratycy, za nieustanną przemianą zjawisk pragnący dostrzec pierwotną zasadę rzeczy, tak i w przypadku twórczości lirycznej tego niezwykle interesującego autora wszelkie przejawy zmiennej rzeczywistości wspierają się na nienaruszalnej obecności i potędze elementów. Wszystko wskazuje na to, że liryka Pawła Sarny wyrasta ze źródeł pod każdym względem pierwotnych. Z tradycji myślenia przedsokratejskich ojców filozofii i z tajemniczych początków poezji, powiązanych z magicznym rytmem zaklęć, wyłania się wizja poetyckiego świata, której fundament buduje mityczna struktura myślenia i wyobraźni.

Rzeczywistość przedstawiona w wierszach autora prawdziwie oryginalnych tomów *Białe OjciecNasz* z roku 2002 i *Czerwony żagiel*, wydanego cztery lata później<sup>1</sup>, zdaje się przekraczać wszelkie granice. Realność, dla której wiele miejsca znalazło się jeszcze w debiutanckim tomie *Ten i Tamten*, wydanym wspólnie z Pawłem Leckim w roku 2000, z czasem zdecydowanie rozluźniła swoje rygory, przenikliwy zmysł obserwacji ustąpił miejsca poetyce wizji, codzienność skapitulowała przed żywiołem wyobrażeń mitycznych.

---

1 O poezji Pawła Sarny najszerzej dotąd pisała M. BOCZKOWSKA: „To, co najważniejsze, znajdę zawsze w ostatnich słowach” (Paweł Sarna). W: EADEM: *Codziennosc, wyobrazenia, metafizyka. Poezja na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim po roku 1989*. Katowice 2010, s. 118–136.

We wczesnym wierszu poety, wyraźnie podszytym śladem doświadczenia Różewiczowskiego, odczytujemy znamienne wyznaczenie:

To co znajduję  
między najwyższym  
i najniższym  
tonem moich myśli  
nazywam rzeczywistością –

żyję w świecie  
we wszystkich kierunkach  
otwartym

– chciałbym czasem  
zamiast ciemności  
bać się kataru.

*To co znajduję; TiT, s. 14<sup>2</sup>*

Doświadczenie świata dokonuje się tutaj w sferze mentalnej, a jego rozpiętość wskazują skrajne wartości. Między najwyższym i najniższym tonem myśli rzeczywistość zostaje rozciągnięta niczym na kole tortur, jej doświadczenie ma charakter niespokojnej oscylacji, świat otwarty we wszystkich kierunkach nie obiecuje wytchnienia. Gdzież w nim zamieszkać? Motyw domu, szukanie schronienia, konieczność i pragnienie jego zbudowania powracają w poezji Sarny z mocą wyobraźniowej obsesji. W świecie niebezpiecznie otwartym na przestrzał, dryfujący między wspomnieniem a marzeniem, jawą i snem, dom rzeczywisty i dom oniryczny staje się podstawowym celem ludzkiej aktywności, praktycznej i wyśniewanej<sup>3</sup>. „W pewnym okresie życia – jak pisze Thoreau – zwy-

2 Wiersze Pawła Sarny cytuję z tomów, które oznaczam następującymi skrótami: TiT – P. SARNA, P. LEKSZYCKI: *Ten i Tamten*. Bydgoszcz 2000; BON – P. SARNA: *Biały Ojciec Nasz*. Kraków 2002; CZ – P. SARNA: *Czerwony żagiel*. Kraków 2006. Cyfra po skrócie odsyła do odpowiedniej strony wskazanej książki.

3 Por. G. BACHELARD: *Dom dzienny i dom oniryczny*. W: IDEM: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wyboru dokonał H. CHUDAŁ, przeł. H. CHUDAŁ, A. TATARKIEWICZ, przedmowa J. BŁOŃSKIEGO. Warszawa 1975, s. 301–330.

kliśmy patrzeć na każdy krajobraz tak, jakbyśmy mieli tam postawić sobie dom”<sup>4</sup>. W wierszach Sarny jego wyobrażenie wyłania się tyleż z dręczącej pamięci, co powraca w postaci ponawianego zadania. By ośwoić świat, poradzić sobie z przeszłością i przyszłością, potrzebujemy domu. W wyznaniu: „– chciałbym czasem / zamiast ciemności / bać się kataru” pod pozorem żartu kryje się ważne wskazanie. Nieustanny napór ciemności stanowi to zagrożenie, wobec którego realne, codzienne troski, niewinne i oswojone, pozostają treścią życzenia. Realność traci na znaczeniu, świat poetycki rozpięty „między najwyższym / i najniższym / tonem [...] myśli” i analogicznie przeciwnymi doświadczeniami – ciemności i kataru, przekracza empiryczne granice, by z pierwotnego mroku mocą poznania intuicyjnego wydobyć ukryty projekt rzeczywistości, wsparty potęgą żywiołów.

Wyobrażenia Pawła Sarny ma niewątpliwie mitologiczną strukturę. W jego wierszach odżyje nade wszystko mit początku, wyłonięcia się świata z chaosu, przywołane zostaną jego elementarne zasady. Ten genezyjski, kosmicznie umotywowany kierunek poezji autora *Czerwonego żagla* jest naturalnie tłem dla inicjacyjnych poszukiwań lirycznego bohatera, jego tożsamościowych zmagających, dążenia „do pokonania mocy ciemności, zimy i śmierci”<sup>5</sup>.

Jest wielka zima w tym domu i dym  
się snuje palma w pokoju dłonie ma  
dłonie ma oszronione boimy się

*Luty, luty; BON, s. 36*

Liryczna opowieść o bohaterze ma swój początek w mrokach dzieciństwa. Z jego lęków, przeczuć o istnieniu innej rzeczywistości, ukrytej za tą zwyczajną, wyłania się pierwotny obraz domu, w którym zamieszkało niesamowite:

---

<sup>4</sup> Cyt. za: ibidem, s. 305.

<sup>5</sup> Por. N. FRYE: *Archetypy literatury*. Przeł. A. BEJSKA. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. H. MARKIEWICZ. T. 2. Kraków 1976, s. 315.

Za czarnym  
 czarnym stawem jest czarny  
 czarny las a w czarnym  
 czarnym lesie nasz czarny  
 czarny dom  
 Ojciec za oknem  
 wrzaskliwy jak szczenię  
 drzwi na czarno zamknięte  
 będziemy żywić się czosnkiem  
 będziemy się modlić  
 [...]

*Ach nie chodź do lasu dziecko;*

BON, s. 32

Rytm zaklinania, przywoływanie magicznych właściwości słowa to próba egzorcyzmowania dawnych lęków. Echa ludowych wierzeń i wyobrażenia rodem z dziecięcego pokoju przywołują świat przerażającej baśni, by mocą powtórzenia obezwładnić i oswoić jej **czarny** koloryt. Trauma trwa nadal, lecz oddalona i szczelnie przykryta zasłoną naiwnych rytualnych zaklęć. Wampiryczny aspekt rodzicielskiej władzy nad duszą bohatera zmusza do walki za pomocą czosnku i modlitwy, przypominając romantyczną determinację działań „z Bogiem lub choćby mimo Boga”. Pierwotne wyobrażenie domu w poezji Sarny, ów Bachelardowski „dom naszych snów”, jest fatalnie naznaczony poczuciem pierwotnego zagrożenia. Bohater mitologicznej opowieści – jak pamiętamy – aby dorosnąć, pokonać musi siły ciemności, zimy i śmierci. Tutaj próbuje wyzwolić się z domu, który „opłata czarny / czarny / korzeń”. Początkowe zakorzenienie w lęku nie ułatwi mu zadania, ale dlatego też oswojanie świata, przewyciężanie jego obcości, pokonywanie niebezpieczeństw stanie się dla bohatera wierszy Sarny wyzwaniem na miarę mitycznego herosa.

Dom, do którego zaglądają duchy, z czasem zacznie tracić swój demoniczny charakter:

Zobacz – za szybą leży odcięta dłoń drogi.  
 Ścieżki powleczone ołowiem. Lód, lądolody.  
 Luty, i dobrze. Ojciec tu do nas przestał

zachodzić tak często. Za szybą martwa dłoń.

Pod blachą ogień

*Noc listopadowa; BON, s. 34*

Zima wprawdzie wciąż trwa, pejzaż za oknem ma posępny, ołowiany klimat, świat ścięty lodem przywołuje upiorne skojarzenia. Przywołana „odcięta dłoń drogi” ciągle straszy, lecz także daje nadzieję na to, że bohaterów przestaną nawiedzać kłopotliwi goście. „Za szybą martwa dłoń” jest tyleż ręką upiora, co gwarancją jego bezsilności, to dłoń, która bohaterów wiersza już nie dosięga. „Luty, i dobrze”. Bezpieczeństwo przedstawionego w *Nocy listopadowej* domu rośnie za sprawą ognia, ocalenie przychodzi ze strony żywiołów.

### Kosmiczna wyobraźnia

Wyobraźni poetyckiej Pawła Sarny trudno przypisać, pilnie tropioną przez Gastona Bachelarda w twórczości poetów europejskich XIX i XX wieku, właściwość dominacji jednego z czterech elementów. Bywają – jak wiadomo – poeci akwaticzni i tacy, których duszą zawładnął żywioł ognia, tacy, którzy potrzebują mocnego oparcia w twardej ziemskiej materii i ci, którzy nie przestają marzyć o skrzydłach. W zakresie klasyfikacji wyobraźniowych z twórczością liryczną Sarny jest pewien kłopot. Twórca, na tyle mocno związany z wyobrażeniami substancji pierwotnych, że trudno odnaleźć wiersz, który nie odwoływałby się do ich istotnej obecności, jest poetą żywiołów splecionych. Wyobraźnia, która tym sposobem nabiera cech wyobraźni kosmicznej, wspiera się na solidnych podstawach powracających motywów: kamienia i skały, płomienia, powietrza i morza. W granicach otwartych na kosmiczny wymiar rzeczywistości odbywa się ciągle ponawiany scenariusz budowy domu, nieustanna próba zamieszkania w świecie, szukanie swego elementarnego rodowodu. Jednak w świecie dotkliwie otwartym można odnaleźć się jedynie wówczas, gdy potęgę jego żywiołów uda się rozpoznać w sobie. Zwłaszcza, że podobnie jak nasz bohater przychodzą one z mroku:

bo mrok się bał i cofał  
i kamień był dla mnie  
i ja dla kamienia  
dla siebie byliśmy  
obojętni  
łatwo się kamień  
od mroku oddzielał

*Kamień był dla mnie;*

CŻ, s. 5

W wierszach Sarny nader często znajdziemy przedstawienia o charakterze genezyjskim. W przywołanej strofie znamienna figura przeniesienia, która napawającą lękiem ciemność perfidnie obdarza strachliwą naturą, by zaskoczyć ją na defensywnej pozycji, poprzedza i zapowiada stworzenie świata. Od pierwotnego mroku oddziela się wszakże nie światło, lecz kamień, z ciemności wyłaniają się kształty, bez olśniewającego błysku Boskiej jasności. Ta wersja *Genesis* ma wyraźnie indywidualny wymiar, oto powstaje świat dla bohatera, jemu bliski i jemu przeznaczony. Wewnętrznie mroczny i gęsty, ciężki i obojętny kamień, zostaje połączony z człowiekiem więzami wzajemności i niejasnego pokrewieństwa. Nie sposób nie pamiętać o jego symbolice, akcentującej cechy spójności i zgodności z samym sobą, podkreślającej twardość i trwałość, kulturowo przeciwstawianej formom biologicznym, poddanym śmierci, a także oznaczającym rozpad postaciom prochu i piachu<sup>6</sup>. Twardość kamienia przywodzi na myśl marzenie o ludzkiej sile, „jest znakiem gniewu lub pychy, czasem pogardy”<sup>7</sup> – w słowa autora *Wyobraźni poetyckiej* nie mamy powodu wątpić. Poetycki sen o pokrewieństwie z kamieniem jest snem herosa.

Liryczny rodowód bohatera jest jednak bardziej skomplikowany. W cytowanym wcześniej wierszu czytamy również:

bo nie potrafię  
oddzielić kamienia od mroku  
od kiedy wyszedłem

6 Por. J.E. CIRLOT: *Słownik symboli*. Przeł. I. KANIA. Kraków 2000, s. 174.

7 G. BACHELARD: *Metaforyka twardości*. W: IDEM: *Wyobraźnia...*, s. 224.

z ognia  
bo zamieszkałem  
w ogniu  
bo z ognia wychodzę.

*Kamień był dla mnie;*

*CŻ, s. 5*

Najbardziej gwałtowny spośród elementów, heraklitejski czynnik destrukcji i odnowy, zdaniem Bachelarda,

[...] sugeruje pragnienie zmiany, przyspieszenia czasu, sprowadzenia całego życia do kresu, do wyjścia poza nie. Marzenie jest wtedy zaborcze i dramatyczne, potęguje ludzki los, wiąże małość i wielkość, ognisko i wulkan, życie płonącej głowni i życie świata<sup>8</sup>.

Ogień jako „najbardziej elementarna i najbardziej frapująca siła przemiany, działająca zarówno w świecie fizycznym, jak i w sferze duchowej”<sup>9</sup>, nie bez powodu fascynował alchemików i jungistów.

W wierszu Sarny przejście przez ogień sugerować może przekroczenie granic ludzkiej kondycji, dotknięcie transcendencji, stopienie w boskich płomieniach rozdzielonych stron duchowo rozbitego bohatera, połączenie ich i utrwalenie. Poetycka myśl o przetrwaniu w ogniu i wyjściu z niego przypomina sen herosa o nieśmiertelności, wszak o tym żywiole orzekał Heraklit, że „był, jest i będzie: ogień wieczny, regularnie wzniecany, regularnie gasnący”<sup>10</sup>. Gwałtowne marzenie, by w nim zamieszkać, odczytać można również jako pragnienie unii z dynamiczną i niebezpieczną naturą świata, z tajemną istotą życia wiecznie odnawialnego. Przełamać lęk można, jedynie podejmując godną bohatera próbę oswojenia żywiołu. Jego ambiwalentna natura pozwala czuć ciepło i bezpieczeństwo

8 IDEM: *Psychoanaliza ognia*. W: IDEM: *Wyobrażenia...*, s. 34.

9 G. REISS: *Ogień w snach. O podstawowej sile przemiany*. Przeł. J. MAR, oprac. R. RESZKE. W: *Sen jako drogowskaz. Jungowska analiza marzeń sennych*. Przeł. R. RESZKE, J. PROKOPIUK, J. MAR. Warszawa 1995, s. 87.

10 HERAKLIT z EFEZU: *Zdania*. Przeł. A. CZERNIAWSKI. W: *W kręgu przed-sokratyków. Anaksymander. Heraklit. Ksenofanes. Parmenides. Empedokles. Anaksagoras*. Wybór i wstęp W. JAWORSKI. Kraków 1992, s. 22.



wówczas, gdy skromnie płonie pod blachą, lecz niewzruszona potęgą wzywa do heroicznego stawienia czoła światu.

Te dwa aspekty ognia w poezji Sarny powracają interesująco łączone z motywem dłoni. Bywa, że połączenie to przypomina o podwójnym rodowodzie bohatera:

dłoń co ze skały powstała  
a potem spoczęła  
w ogniu  
i może cię ogień przemieni

*A może cię ogień; CZ, s. 32*

Ogień wielkiej przemiany, boski żywioł nieśmiertelności ma wszakże swój domowy odpowiednik, wymagający czuwania i troski:

Mocne są Ojczy mocne  
są dłonie które karmią ogień  
nie płosz ognia proszę  
wody będą gorzkie

*Nie płosz ognia Ojczy; BON, s. 35*

Płomień i człowieka łączy zatem piękna wzajemność. Dłoń, która w ogniu nabiera mocy, czuwa nad jego spokojnym trwaniem. Niejednokrotnie gwarantem tego spokoju jest dobra wola Ojca, który „zrodzony w płomieniach” w wierszu *Święty, święty* (BON, s. 24), niewątpliwie przekroczył już granice ludzkiej kondycji:

Ojczy,  
powściągnij  
ten wiatr –

płomienie  
stają się niespokojne.

*Szczyt sezonu; BON, s. 29*

Troska o ogień, opieka nad oswojonym żywiołem, nieodmiennie zachowuje wszakże w pamięci jego gwałtowną i niebezpieczną naturę.

Płonie  
nasz dom.

Budujemy  
na ogniu.

\*\*\* inc. „Płonie nasz dom”;

BON, s. 31

W poezji Pawła Sarny potrzeba zamieszkania w świecie niespokojnych żywiołów nieustannie ponawia wysiłek budowania domu. Ten pierwotny, zgodnie z zaleceniem biblijnym, oparty był na solidnej podstawie skał:

Ojciec już schodzi ze skały (*skałę upodobałem sobie,  
na skałach zbudowałem  
mój dom*), schodzi

ze skały, teraz

cię poprowadzę, zobacz, dom Ojca  
jest biały,

*Ja ziemi kwaśnej solą dla ciebie się staję; BON, s. 41*

W opozycji do wyobrażenia domu, umocowanego na twardym, kamiennym podłożu, wyposażonego w wszelkie cechy tradycji i porządku, dom zbudowany w ogniu niesie w sobie potencjał gwałtowności i buntu. Pierwszy przynależy do ojca, drugi przypisany zostanie podwójnej naturze syna, łączącej – jak pamiętamy – żywioł kamienia i próbę ognia, przesądzającą zapewne o jego niespokojnym charakterze.

chciałbym zbudować dom  
nad samym morzem  
zbuduję stos.

*Bezrobotny Lucyfer; CŻ, s. 7*

oświadcza podmiot liryczny w przebraniu zbuntowanego anioła w wierszu *Bezrobotny Lucyfer*. Fascynacja ogniem może przybierać

formę niebezpieczną, najgwałtowniejszy z żywiołów ma przecież wyjątkowo przewrotną naturę. O ileż łatwiej zaufać surowej pewności kamieni, których spokój nie wymaga zabiegów osławiania. W wierszu o tytule brzmiącym jak ostrzeżenie – *A dalej jest ogień* – odnajdziemy prawdziwą ich apologię:

[...] pomyśl  
– nie próbuj  
mnie ogrzać – że najpewniej  
przytulają się

najpiękniej  
do siebie kamienie.

*A dalej jest ogień; BON, s. 20*

### **Reguła powszechnej zmienności**

Żywioły ognia i ziemi, płomienie i kamienie, wyjątkowo mocno związane z autocharakterystyką bohatera lirycznego wierszy Pawła Sarny, w przestrzeni jego kosmicznej wyobraźni, jak nie trudno przewidzieć, wystąpią stosunkowo często w towarzystwie dwóch pozostałych substancji elementarnych. Harmonia świata wspiera się na tajemnych związkach pomiędzy nimi. „Spłoszony” ogień i „gorzkie wody”, wiatr i niepokój płomieni – przenikają się i podlegają wzajemnym wpływom. Jedynie stałość kamienia trwa niewzruszenie niczym ostoja pewności i spokoju. Wszystko poza nim jest przedmiotem nieustannej zmiany. Czy słusznie i tym razem przychodzi na myśl mądrość Heraklita: „Ze śmierci ognia rodzi się powietrze, ze śmierci powietrza rodzi się woda”<sup>11</sup>?

Herakliteska reguła powszechnej zmienności w świecie poetyckim Pawła Sarny podlega nieoczywistym prawom wyobraźni. Tutaj niczego nie uda się jednoznacznie objaśnić. Imaginatywna płynność obrazów dotyka podświadomych warstw psychiki, granice rozumu ustępują przed porządkiem przeczucia i emocji, rzeczywistość

---

<sup>11</sup> Ibidem, s. 22.

poddana zostaje spiętrzeniom i władzy zaskakujących przekształceń. Porządek kreacji kurczowo trzyma się wszakże kosmicznych fundamentów. Rygor przedstawionego świata wyłania się zatem ze stałej tendencji do ogniskowania lirycznej wizji wokół obrazów żywiołów, rejestracji ich spotkań, wzajemnych wpływów i nagłych przemian. Propozycja poetycka Pawła Sarny, zdecydowanie wyrażająca z nader osobnej wrażliwości i prawdziwie oryginalnej wyobraźni, nie jest w efekcie manifestacją twórczego indywidualizmu. To, co prywatne i odrębne, nieustannie projektuje wzorzec uniwersalny i wieczny, a przekraczająca realność imaginacja wzorem renesansowej tradycji sięga ukrytych właściwości bytu<sup>12</sup>. W próbie nawiązania kontaktu z niejawną strukturą makrokosmosu ujawnia swą moc poznawczą i mistyczną<sup>13</sup>.

Wyobrażenia poetycka autora *Czerwonego żagla*, jakkolwiek trudno odmówić jej psychoanalitycznych podstaw, znacznie częściej niż fantazmatyczne szlaki o funkcjach kompensacyjnych, wybiera drogę intuicyjnego wnikania w istotę uniwersalnej relacji człowieka ze światem. Symbolika żywiołów jest językiem podwójnym, który nierozłącznie wiąże się z praktyką jednoczesnego ukrywania i odsłaniania. Podczas gdy na jednym poziomie służy ona szyfracji prywatnych doświadczeń indywidualnego bohatera wierszy, na innym odkrywa niewidzialny, kosmiczny prawzór, którego odbiciem są wszelkie, doświadczane zmysłowo zjawiska i obrazy. Intymną historię zapisaną w wierszach chroni uniwersalność mitu, a wyłuskaną z okrucich doświadczenia liryczną opowieść dodatkowo uzasadnia ponadjednostkowy projekt niczym wyznaczenie wiary we wzajemną zależność wszelkiego bytu i przekonanie o wspólnym zakotwiczeniu w jednej praprzyczynie<sup>14</sup>.

---

12 Tradycję tę w odniesieniu do „wyobraźniowego przełomu w poezji polskiego Października” przypomina A. STANKOWSKA w książce: *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*. Kraków 1998, s. 32.

13 Metafizyczny i mistyczny charakter doświadczenia poetyckiego Pawła Sarny podkreśla A. KAŁUŻA: *Brzoska, Łekszycki, Sarna, Barański. Szkic do portretu młodych poetów*. W: *Literackie Zagłębie*. Red. M. KISIEL, P. MAJERSKI. Sosnowiec 2003, s. 128.

14 Por. wstępne rozważania o „ukrytym sensie naszego świata” w książce M. LURKERA: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przeł. R. Wojnakowski. Kraków 1994, s. 8–17.

Regularnie przywoływane w poezji Pawła Sarny żywioły w biografii bohatera lirycznego pełnią rozmaite funkcje. Wśród nich szczególny status przypisany został materii ziemskiej, przejawiającej się w wierszach najczęściej pod symboliczną postacią kamienia i skały. Zagadkowa natura kamienia, jego twardość i pewność, wskazują – jak pamiętamy – nie tylko na trwałe aspekty bytu, ale także odzwierciedlają niewzruszone podstawy tożsamości bohatera lirycznego, jakże często przyznającego się do pokrewieństwa z kamieniem:

[...]  
wiedziałeś, że od skały  
jesteś, skały,  
która ciemnieje.

*Która nie gaśnie; BON, s. 12*

Kamienny rodowód człowieka sprawia, że oparcia i pewności szukać on może jedynie w bliskości skał:

I wiatr –  
przykazał ci, by mocniej  
przyłgnąć do skał.

*Która nie gaśnie; BON, s. 12*

Pozytywna waloryzacja ziemskiej materii w poezji Sarny powoduje, że kamień z ziarnem łączy relacja szczególnej bliskości. Kamień też zyskuje wartość rzeczy niezwykle cennej, wartej oddzielania od pozbawionych znaczenia plew, a jednocześnie obdarzony zostaje obecną w symbolu ziarna tajemnicą życia odnawialnego, rodzajem zaproszenia do nieśmiertelności:

Ojcze siedzący na skale,  
co kamień  
od plew oddzielasz,  
który kamieniem  
kieszenie masz wypchane.  
Kamień skrusz i w ziarno

przemieniał  
przed zmierzchem.

*Plony skaliste; BON, s. 11*

A teraz wybierzesz swój kamień

niech stanie się ziarnem  
niech będzie figurą niech świeci

*Białe wzgórze; BON, s. 25*

Kamień, który może stać się ziarnem, kryje w sobie utajone życie, zamknięte wprawdzie przed światem, lecz dopuszczające możliwość cudownego wydostania się na zewnątrz:

[...] Kamienie  
otworzą się i zakwitną.

*Czerwony, czerwony; BON, s. 13*

Ziemska materia w kosmosie poetyckim Pawła Sarny, obdarzona potencją kreowania życia, ulega tu znamiennej sakralizacji:

w niezbędność i nieśmiertelność wierzę  
(i jasne jest) pająka i kleszcza i stworzeń wszelkich  
co pod podłogą się rodzą z kamienia i soli

i pleśni pachnącej albo wychodzą z ognia

*I nic się nie znajdzie co może zajaśnieć; CŻ, s. 24*

Poetyckie credo, w którym niezbędność drobin istnienia, związanych z ziemską podstawą świata, nieoczekiwanie połączona została z boską cechą nieśmiertelności, w wierszu przybiera postać pochwały życia w ogóle i w każdej formie. Rzeczą istotną dla zapisanej w nim kosmicznej wizji jest kamienny rodowód stworzenia, dodatkowo wzmocniony sugestią metaforycznej funkcji soli świata. Szczególnie bliskie podmiotowi utworu formy istnień, które „się rodzą z kamienia” albo „wychodzą z ognia”, charakteryzuje elementarne podobieństwo z właściwą naturą lirycznego bohatera twór-

czości Pawła Sarny. Kamień i ogień – jak pamiętamy – to żywioły, które w mitycznej biografii tego bohatera odgrywają rolę trudną do przecenienia. Rzec można, że w ich symbolicznych przedstawieniach znajdują odbicie zasadnicze podstawy jego tożsamości. Znamienna podwójność – stałość i pewność kamienia oraz gwałtowna zmienność ognia – to w jakimś sensie dwie jego twarze i zarazem dwa najtrwalej zasymilowane elementy rzeczywistości.

Jest to o tyle ważne, że woda i powietrze odgrywać będą w świecie poetyckim autora tomu *Biały Ojciec* Nasz zdecydowanie odmienne funkcje. O ile bowiem ogień i kamień bliskie są dwojakiej naturze podmiotu wierszy, o tyle woda i powietrze jawią się jako materię potężne i fascynujące, ale zarazem odległe i dziwnie mu obce.

Szczególną ekspansję żywiołu akwaticznego w postaci obrazów i symboliki morza przynosi tom, którego tytuł *Czerwony żagiel* zapowiada trudną bliskość ognia i wody, sugerując możliwość dostrzeżenia w tytułowym żaglu kształtu i barwy płomienia. Godzenie przeciwności nie może jednak przebiegać bezkonfliktowo. W cytowanym wcześniej wierszu czytamy:

jesteś jak ogień którego morze nie zrozumie  
jak meduza którą morze z siebie wyrzuca (pewne jest

jak wygnanie że nic się nie znajdzie) bo nie umie  
kochać morze czego nie rozumie...

*I nic się nie znajdzie co może zajaśnić; CZ, s. 24*

Woda to dla bohatera tomu żywioł nieznany i niepewny, ogrom przestrzeni morskiej napawa go poczuciem samotności, wywołuje skojarzenia z sytuacją egzystencjalnego wygnania. Morze w wierszach Sarny jakże często burzy się i „głośno mówi”, coś zabiera i coś z siebie wyrzuca. Trudno pomyśleć o nim jak o obszarze, który można oswoić czy ujarzmić. Wobec morza bohater wierszy rozpoznaje swoją sytuację w świecie jako niezrozumiałą, naznaczoną odrzuceniem, napełnianą lękiem. To znamienne, że właśnie woda w znakomitej większości budująca fizyczność ludzkiego ciała i stanowiąca macierzyste środowisko początków życia, jest elementem silnie traumatyzującym. Metafora meduzy, którą „morze z siebie

wyrzuca”, wskazuje na relację pełną ambiwalencji, organiczną bliskość i dotkliwie odrzucenie. Myśl o nagłym i brutalnym wrzuceniu w życie podsuwa tropy egzystencjalne. Sfera macierzyńska, rajska błogość pierwotnych wód nie staje się wszakże przedmiotem tęsknoty ani zaproszeniem do snucia regresywnej utopii. Dla bohatera wierszy trauma zerwania pierwotnych więzów, warunków męskiej dojrzałości, dokonała się definitywnie. Będące jej efektem ból i poczucie osamotnienia są ceną zdobytej indywidualności. Być może z jej powodu bezmiar wód, utożsamiany z zagrożeniem, jakie niesie bezkształtna, pochłaniająca materia, budzi niepokój wyodrębnionego „ja”. Zdarza się, że życiodajna potęga przybiera w wierszu złowrogą postać martwych wód:

jest słono wokoło (jest morze  
daleko) jest wielka rzeka  
od morza aż do nas  
ale jest nieruchoma dlatego nazwijmy ją  
martwą rzeką

*Boski wiatr; CŻ, s. 39*

Woda cicha, woda posępna, woda uśpiona, woda niezgłębiona – oto pouczenia, jakich udziela materia wiodąc myśl ku śmierci. Pouczenia te nie mówią jednak o śmierci w duchu Heraklita, o śmierci unoszącej nas daleko – razem z prądem, na podobieństwo prądu. W tym wypadku jest to pouczenie, mówiące o śmierci w bezruchu, o śmierci głębinnej, o śmierci, która jest obok nas, przy nas, w nas<sup>15</sup>.

– pisze Gaston Bachelard. Wszeghobecność śmierci nie będącej ani przyszłością, ani przemijaniem wskazuje zatem na status jednostkowego życia otoczonego zewsząd żywiołem istnienia niezróżnicowanego, z którego wyłaniają się i w nim giną formy i kształty poszczególne. Jeżeli, jak chce autor *Wyobraźni poetyckiej*, „wody stojące [...] przywodzą myśl o zmarłych”<sup>16</sup>, nie dziwi, że nawiedzający świat domość podmiotu wiersza *Czarny Ojciec Nasz* (BON, s. 7–8) ojciec,

---

15 G. BACHELARD: *Woda i marzenia*. W: IDEM: *Wyobraźnia...*, s. 145–146.

16 Ibidem, s. 140.



niczym upiór i istota nadludzka zarazem, z regularnością refrenu wynurza się z tajemniczych, niedopowiedzianych wód, raz nawet przynosząc z sobą charakterystyczną definicję śmierci:

I wtedy wynurza się Ojciec,

i zamiast wykrzyknąć nadspodziewanie: umrzeć, to znaczy zatonać, [...]

*Czarny Ojciec Nasz; BON, s. 7*

Jak zatem zamieszkać w świecie, mając świadomość „śmierci, która jest obok nas, przy nas, w nas”? Jak ośwoić i przyjąć dialektykę życia i śmierci, trwale wpisana w naturę zarówno ludzką, jak i w materię żywiołów? Zadanie dojrzałego herosa, by zbudować dom, napotyka – jak pamiętamy – na nieuniknione komplikacje:

chciałbym zbudować dom  
nad samym morzem  
zbuduję stos.

*Bezrobotny Lucyfer; CŻ, s. 7*

Dramat odrębnej osobowości jest przygodą niepokornego anioła, doświadczeniem buntu i odrzucenia, przeciwstawienia się i gniewu. Projekt budowy domu blisko morza przybiera postać swoistej konfrontacji niepokornych żywiołów („jesteś jak ogień którego morze nie zrozumie”; CŻ, s. 24), w której rozległej bezkształtności wody, przestrzeni oddalenia, przeciwstawia się widowiskowy akt stanowienia o sobie zbuntowanego bohatera wiersza, wykorzystujący gwałtowność płomieni i moc zintegrowanej przez herosa substancji elementarnej. Bliskość morza zdaje się prowokować zdecydowane przejawy jednostkowej indywidualności. Aktywność człowieka wobec morskiego bezmiaru równie często przypomina jednak heroiczną, choć raczej beznadziejną, podróż „na krze małeńkiej”, jak ta opisana w wierszu *Śpiętrzenie* (CŻ, s. 37–38), metaforyczne perypetie drobiny istnienia wyłonięj z oceanu czasu i istnienia niezróżnicowanego.

## Poznać samego siebie

Wody macierzyńskie i wody śmierci, swoista klamra ludzkiej egzystencji, akcentująca nade wszystko zwycięstwo nad indywiduum, mają – jak przekonuje psychoanaliza – w pewnym sensie swój odpowiednik w przestrzeni życia psychicznego<sup>17</sup>. W jego otchłaniach kryją się tajemnice podświadomości oraz niezmierzone moce popędów, namiętności i afektów. I w tym obszarze świadome „ja” doświadcza obaw przed zatopieniem w żywiole potężnym i obywatelnym, który zagraża jawnej i akceptowalnej tożsamości lirycznego bohatera. Wobec morza psychicznych głębi przyjdzie mu jednak odnaleźć się i określić, oszacować odległości, jakie dzielą myśl od mniej jasnych obszarów psychiki i rozpoznać drogi, które pomiędzy nimi biegną:

jest morze które pamięta  
o nas  
morze wysyła swą drogę  
do nas  
daleko mamy do morza.

*Boski wiatr; CZ, s. 39*

Metaforyczna formuła „daleko do morza” podsuwa myśli o oddaleniu i tęsknocie, o pamięci i przeznaczeniu, mówi o przeszłości i wskazuje horyzont celu. Kto zmierzy tę paradoksalną (daleko czy blisko?) odległość, dzielącą go od stanu, który poprzedza jednostkowe życie i tego, który po nim następuje? Skąd wiadomo, jak daleko nam do śmierci i do siebie samego? Motyw pamięci morza powraca w wierszach Sarny niejednokrotnie:

lecz morze pamięta o mnie i fala traw przysyła mi  
jego oddech. *I chyba nie pragnę niczego, pragnę się tylko położyć*  
*pod liśćmi szczawiu, pod wysianą trawą –*

*i będziesz mnie tutaj odwiedzać w samym oku dnia.*

---

17 Por. K. ANDERTEN: *Woda w snach. O dynamice duszy ludzkiej*. Przeł. R. RESZKE. W: *Sen...*, s. 45–84.

Bo pewnie jesteś tak blisko jak droga, tak blisko mnie  
i morza, i pewnie jesteś na drodze – obmytej przez morze,  
a imię twoje

jak sól rozjaśnia ciebie samą, przystań światła i otwartość  
podziemnych wrót. Otwartość podziemnych wód.

I jesteś. Cała jak piana, piana.

*I wreszcie mnie morze wyrzuca (Z Heaney'a); CŻ, s. 22*

Akwatyczna symbolika spaja z sobą wiele wątków. Rodzaj intymnej relacji łączącej człowieka z morskim żywiołem sugeruje stan pogodzenia ze światem. Wyrzeczenie się potrzeb, tęsknoty tana-tyczne, marzenie o spoczynku pod trawą – oto co przynosi oddech morza. Boski duch unoszący się ponad wodami? Tchnienie śmierci? Ostatnie z pragnień dotyczy docelowego miejsca podmiotu w świecie, jest uzupełnieniem kosmicznej układanki. Jednak utwór inspirowany Heaneyem to wiersz o spełnieniu w sensie co najmniej podwójnym. Eros i Thanatos uzgadniają w nim swoje racje. Zagadka „ty” lirycznego podsuwa dwa rozwiązania, a cechy kochanki i śmierci bezkonfliktowo budują opalizujący poetycki obraz. „Otwartość podziemnych wrót” i „wód” wskazuje drogę doznań erotycznych i ciemne śmiertelne szlaki. W końcowej echolalii przebliskuje zmysłowość Afrodyty i nicłość pozbawionej jednostkowej duszy materii. W horyzoncie morza osiągnięcie pełni staje się możliwe wraz z wyrzeczeniem się lub utratą siebie. Pogodzenie z żywiołem wody przychodzi wraz z uwolnieniem się od „ja” i – dopóki nie dopełni się ono ostatecznie – jest przecuciem, chwilowym doznaniem i nade wszystko obszarem tęsknoty. Morze stanowi początek i kres egzystencjalnej drogi, a jak mówi do nas z ocalałych fragmentów smutny filozof z Efezu: „Początek i koniec schodzą się w obwodzie koła”<sup>18</sup>.

Perypetie bohatera lirycznego w poezji Pawła Sarny są próbą odnalezienia się w świecie wspartym na fundamentach żywiołów. Jego mityczna biografia bardzo mocno akcentuje związek z ziemią, kamieniem i skałą, zaś „próba ognia” ujawnia jego drugie, równie ważne i równie intensywne oblicze. Niewątpliwie tożsamość bohatera budują zintegrowane elementy skały i płomienia, natomiast

---

<sup>18</sup> HERAKLIT Z EFEZU: *Zdania...*, s. 25.

woda pozostaje dla niego żywiołem wielce problematycznym, trudnym do oswojenia, niepokojąco zewnętrznym. W figurze morza spotykają się wody pierwotne z wodami śmiertelnymi, zmysłowość i erotyka z podświadomością. Przede wszystkim jednak jest ono zaproszeniem do żeglugi, przestrzenią fascynacji i obszarem zagrożenia, którego wskazany w tytule tomu „czerwony żagiel” żadną miarą nie zdoła uniknąć. Przygoda tożsamości prowadzi przez lekcję żywiołów, co sprawia, że jej zakres rośnie do wymiarów kosmicznych, a konfrontacja z potęgą elementów przybiera postać heroicznej próby odnalezienia swego miejsca w świecie, poszukiwania w nim domu.

Spośród substancji elementarnych najbardziej enigmatyczne, z natury swej ulotne, wszechistniejące, a mimo to trudne do rozpoznania, pozostaje – rzecz jasna – powietrze. Poetycka wizja rzeczywistości przedstawiona w poezji Sarny, zakładająca wzajemne współdziałanie i tajemne związki pomiędzy żywiołami niczym niepisany warunek równowagi w świecie, w wytropionych przejawach obecności czwartego elementu podejrzewa – jak się zdaje – ingerencję sił boskich. „Boski wiatr” (CŻ, s. 39) i oddech, który przysyła ci morze, to siły tajemnicze, wieloznaczne i poetycko nieodokreślone. Formuła prośby, a może zaklęcia:

nie płoń ognia proszę  
wody będą gorzkie

*Nie płoń ognia Ojcie; BON, s. 35*

władzę nad żywiołami przypisze postaci, której działanie w świecie zdecydowanie przekracza ograniczenia ludzkiej osoby. Na poły boska, na poły demoniczna figura Ojca konsekwentnie wyposażona została w moc kierowania powietrzną materią:

Ojcie,  
powściągnij  
ten wiatr –

płomienie  
stają się niespokojne.

*Szczyt sezonu; BON, s. 29*

Śpiewały anioły: Wracaj, Ojcze,  
może ugasisz oddechem!

„Biały Ojczenasz z aniołami”;

BON, s. 15

Dla bohatera przygody tożsamościowej, zapisanej w poezji Sarny, ów wiatr jest tą okolicznością zewnętrznego świata, której natury nie zdoła on przeniknąć. Enigmatyczna siła, będąca dopełnieniem kosmicznego porządku, w największym stopniu przypomina o heraklitejskiej zasadzie, że „układ każdej rzeczy lubi się ukrywać”<sup>19</sup>. Tajemny ład substancji elementarnych dla poznającego go podmiotu jest tylko zaledwie przeczuciem. Właściwa droga prowadzi do poznania samego siebie. W tym procesie każdy z żywiołów ma swój udział. Bohaterowi, którego przeznaczeniem nie były skrzydła, podpowiedź wiatru pomogła odkryć swoją tożsamość:

I wiatr –  
przykazał ci, by mocniej  
przyłgnąć do skał.

*Która nie gaśnie*; BON, s. 12

Nieusuwalność elementów jest wszakże bezsporną zasadą rzeczywistości. Dla herosa z kamienia i ognia osvajanie świata wiąże się przecież z koniecznością poznawania natury morza. A czym wobec tego byłby Czerwony żagiel, gdyby nie wiatr?

---

<sup>19</sup> Ibidem, s. 18.

## Nota bibliograficzna

Niektóre szkice, składające się na niniejszą książkę, były już wcześniej drukowane w tomach zbiorowych (czasami pod nieco innymi tytułami). Wszystkie poddano zmianom i aktualizacji. Poniżej podaję miejsca pierwodruków.

*Porządek trwania. O wierszu Jarosława Marka Rymkiewicza „Widomie skryta”.*

W: *Skala mikro w badaniach literackich*. Red. A. NAWARECKI i M. BOGDANOWSKA. Katowice 2005, s. 171–190.

*Niedotykalna bliskość. O wierszu Stanisława Barańczaka „Płakała w nocy...”.*

W: *Żonglerzy słów w literaturze*. Red. M. KITA przy współudziale M. CZEMPKI. Katowice 2006, s. 153–163.

*Na ziarnku grochu. O wierszu Stanisława Barańczaka „Powiedz, że wkrótce”.*

W: *Zamieranie. Interpretacje*. Red. G. OLSZAŃSKI, D. PAWELEC. Katowice 2008, s. 58–72.

*Świat i „ja”. O poezji Ryszarda Kapuścińskiego*. [Osobna broszura serii Spotkania z Literaturą katowickiego oddziału PAN pt.] *Chwile ulotne. O poezji Ryszarda Kapuścińskiego*. Katowice 2009, 48 s.

*Inny Łazarz. O jednym wierszu Ryszarda Kapuścińskiego*. „Świat i Słowo” 2008, nr 2 (11), s. 101–109.

*Spojrzenie, smutek, samotność. O tryptyku Feliksa Netza „Trzy tematy z Edwarda Hoppera”*. W: „Nie byłem sam”. Na siedemdziesięciolecie urodzin Feliksa Netza. Red. M. KISIEL, T. SIERNY. Katowice 2009, s. 112–132.

*„Szelest skrzydeł nocy”. O poezji Aleksandra Rybczyńskiego*. W: *Literatura polska w Kanadzie. Studia i szkice*. Red. B. SZALAŚTA-ROGOWSKA. Katowice 2010, s. 47–75.

*Powrót żywiołów. O wyobraźni poetyckiej Pawła Sarny*. W: *Pisarze z Zagłębia. Materiały VIII Sesji Zagłębiowskiej*. Red. M. KISIEL, P. MAJERSKI. Sosnowiec 2010 s. 151–171.



# Indeks nazw osobowych

- A**  
Adamkiewicz Jan Krzysztof 125  
Adorno Theodor Ludwig Wiesengrund 196, 198  
Anaksagoras 41, 243, 341  
Anaksymander 41, 243, 341  
Andersen Hans Christian 199, 200  
Anderten Karin 351  
Ania zob. Barańczak Anna  
Antoni zob. Słonimski Antoni  
Ariès Philippe 130, 255  
Augustyn, św. 239–241  
Augustyniak Hanna 125
- B**  
Bach Johann Sebastian 123, 124  
Bachelard Gaston 228–230, 232, 235, 236, 243, 244, 301, 302, 304, 313–315, 336, 338–341, 349  
Baczko Bronisław 33  
Baczyński Krzysztof Kamil 160  
Baka Józef 72, 75, 118, 120, 126, 132, 141, 142, 145, 148–156  
Bąkowska Eligia 130, 255  
Bałus Wojciech 45, 263  
Barańczak Anna 179, 181  
Barańczak Stanisław 14, 16, 23, 24, 126, 179–189, 191–207, 218, 355  
Baranowska Małgorzata 125  
Bardel Michał 258  
Barth Karl 153, 154  
Barthes Roland 184, 278  
Bataille Georges 315, 317  
Baudelaire Charles Pierre 280  
Baudrillard Jean 81, 82, 84  
Bejska Apolonia 337  
Bejtman Wincenty 43  
Bernhard Thomas 240  
Beylin Stefania 199  
Białoszewski Miron 220  
Biedrzycki Krzysztof 88, 202  
Bieńczyk Marek 184, 280, 285  
Bierdiajew Mikołaj 17, 25, 31, 33  
Binswanger Christa 88  
Blanchot Maurice 194, 196, 200–202, 206  
Błażewski Sławomir 204  
Błoński Jan 301, 307, 336  
Bloom Harold 136  
Boczkowska Magdalena 335  
Bogart Humphrey 274, 276  
Bogdanowska Monika 355  
Borowski Andrzej 138  
Bosch Hieronim 242  
Broda Jarosław 125  
Buczyńska-Garewicz Hanna 330, 331  
Budzińska Bożena 294  
Bukowski Charles 275  
Buras Jacek Stanisław 240
- C**  
Caillois Roger 38  
Čapek Karel 174  
Cataluccio Francesco M. 211  
Celan Paul 14–16  
Chandler Raymond 275, 276  
Chojecki Edmund 47  
Chołoniewski Stanisław 38, 42



Chrystus zob. Jezus Chrystus  
 Chudak Henryk 228, 301, 336  
 Cichowicz Stanisław 127, 195  
 Cieński Marcin 125  
 Cieślak Robert 108  
 Cioran Émile 17, 150  
 Cirlot Juan Eduardo 102, 340  
 Curtius Ernst Robert 138  
 Czapliński Przemysław 45  
 Czempka Maria 355  
 Czerniawski Adam 41, 273, 341  
 Czerwiński Marcin 162

**D**embińska-Pawelec Joanna 179,  
 193–195  
 Dolecki Zbigniew 125  
 Domaradzki Piotr 18, 19  
 Dürer Albrecht 280, 284  
 Dziadek Adam 264, 266, 270, 278,  
 284

**E**liade Mircea 162  
 Elzenberg Henryk 29  
 Emmanuel Pierre 236  
 Empedokles 41, 243, 341  
 Erhardt-Gronowska Maria 124

**F**aleński Felicjan 177  
 Fanti Silvano de 214  
 Fijałkowski Tomasz 212  
 Flaubert Gustaw 280  
 Forkel Johann Nicolaus 123  
 Forstner Dorotea, OSB 102  
 Franciszek z Asyżu, św. 302  
 Freud Siegmund 126, 199, 271  
 Fryderyk II, król pruski 123  
 Frye Northrop 337  
 Furman Wojciech 211

**G**adacz Tadeusz 22, 176  
 Gawron Agnieszka 21

Godzimirski Jakub M. 127, 195  
 Guja Jowita 154

**H**artwig Julia 117  
 Heaney Seamus 350  
 Heidegger Martin 49, 126, 127, 129  
 Heraklit z Efezu 41, 242, 339, 341,  
 344, 352  
 Herbert Zbigniew 216, 240  
 Herling-Grudziński Gustaw 38  
 Herodot z Halikarnasu 251  
 Heska-Kwaśniewicz Krys-  
 tyna 293 / 294  
 Hilsbecher Walter 204–206  
 Hoffmann Ernst Theodor Ama-  
 deus 199  
 Hołyst Brunon 29  
 Hopper Edward 11, 24, 263–290, 355  
 Hopper Josephine N. 267  
 Horacy (Quintus Horatius Flaccus)  
 102  
 Hurnikowa Elżbieta 60, 62, 66–69  
 Husserl Edmund 151

**I**łakowiczówna Kazimiera 293  
 Iwasiów Inga 88, 89  
 Iwaszkiewicz Jarosław 199

**J**an, św. 167, 171, 176  
 Janion Maria 97, 119, 188–189  
 Janka zob. Słonimska Janina  
 Jankélévitch Vladimir 127, 163, 195  
 Janta Aleksander 42, 43  
 Jarzębski Jerzy 236, 269, 313  
 Jaspers Karl 17, 197  
 Jastrun Mieczysław 100, 107  
 Jaworski Wit 41, 243, 341  
 Jezus Chrystus 11, 49, 107, 133,  
 150–153, 167, 173, 254–256, 257  
 Jezus z Nazaretu zob. Jezus  
 Chrystus

J.K. zob. Kisiel Joanna  
Jo zob. Hopper Josephine N.  
Juranville Anne 78

**K**adłubek Zbigniew 306  
Kaiser Krzysztof 138  
Kalaga Wojciech 273  
Kaliszewski Andrzej 125, 211  
Kałuża Anna 117, 118, 135, 136, 345  
Kandziora Jerzy 179, 193, 201, 205  
Kania Ireneusz 102, 150, 317, 340  
Kant Immanuel 237-241  
Kapuściński Ryszard 11, 23, 24, 26,  
211-259, 355  
Karasek Krzysztof 213  
Kazantzakis Nikos 255  
Kierkegaard Søren 17  
Kisiel Joanna 37, 65, 79, 120, 198, 321  
Kisiel Marian 293, 345  
Kita Małgorzata 355  
Kłosińska Krystyna 77, 78  
Kłosiński Krzysztof 278  
Kobierzycki Tadeusz 29  
Kocjan Krzysztof 158  
Komendant Tadeusz 194  
Kopaliński Władysław 100, 101,  
107, 199  
Kornatowski Wiktor 103  
Kornhauser Julian 125  
Kosiński Józef Adam 38, 48  
Kostkiewiczowa Teresa 181  
Krynicky Ryszard 14, 305-307  
Krzywicka Irena 67  
Ksenofanes 41, 242, 341  
Kubiak Zygmunt 240, 241  
Kukulski Leszek 98  
Kurecka Maria 123  
Kuźniak Maria 257  
Kwiatkowski Jerzy 69, 116, 117, 221,  
300  
Kwietniewska Małgorzata 139

**L**acoue-Labarthe Philippe 13-16  
Laing Ronald David 188  
Lechoń Jan (właśc. Leszek  
Serafinowicz) 11, 14, 24, 26,  
37-58  
Legeżyńska Anna 202  
Lekszycki Paweł 335, 336  
Leociak Jacek 174, 175  
Leśmian Bolesław 108, 143, 230  
Lévinas Emmanuel 206, 207  
Lichański Stefan 204  
Lisowski Krzysztof 294  
Lo Duca Joseph Marie 315  
Loth Roman 37  
Lukian z Samosat 240  
Lurker Manfred 111/112, 231, 345

**Ł**ebkowska Anna 69, 117, 300  
Łukasiewicz Jacek 100, 104, 107,  
117  
Łukasiewicz Małgorzata 196

**M**adyda Aleksander 59  
Magris Claudio 222, 224, 229  
Majerski Paweł 293, 345, 355  
Malarmé Stephané 15  
Maleszyński Dariusz Cezary 102, 103  
Maliszewski Karol 294  
Mar Józef 341  
Margański Janusz 14, 81  
Markiewicz Henryk 337  
Markowski Michał Paweł 54, 184,  
207, 285, 286  
Matuszewski Ryszard 125/126  
May Rollo 270  
Mendelssohn Moses 277  
Micińska Anna 238, 307  
Miciński Bolesław 238, 240, 307  
Mickiewicz Adam 122, 140, 317  
Mikołajewski Jarosław 214, 215,  
222, 223, 244, 249-250

- Mikołejko Zbigniew 149, 151  
 Miłobędzka Krystyna 117  
 Miłosz Czesław 130, 204, 206, 218, 284  
 Mizera Janusz 49  
 Mme Du Barry (właśc. Jeanne Becu, Comtesse du Barry a. Marie-Jeanne, Comtesse du Barry) 60  
 Mme La Sévigné (Marie de Rabutin Chantal) 60  
 Mme Pompadour (właśc. Jeanne Antoinette Poisson, Marquise de Pompadour) 60  
 Mme Récamier (właśc. Juliette Récamier) 60  
 Moderska Beata 270  
 Morsztyn Jan Andrzej 16, 98, 99, 101, 107-109  
 Mościcki Michał 43  
 Muszer Dariusz 294  
 Mutz Stanisław 294  
 Mytych-Forajter Beata 306
- N**ancy Jean-Luc 139-141, 147, 148, 155, 156, 164-166, 169, 170  
 Nawarecki Aleksander 119, 120, 125, 140, 145, 158, 193, 355  
 Netz Feliks 11, 24, 263-290, 355  
 Nierenberg Bogusław 211  
 Nietzsche Friedrich 28, 54  
 Norwid Cyprian Kamil 218  
 Nowacka Beata 211, 251-252
- O**'Neill Eugene 174  
 Ogrodowczyk Andrzej 126  
 Olszański Grzegorz 138, 355  
 Opacka-Walasek Danuta 322  
 Owidiusz (Publius Ovidius Naso) 111
- P**achciarek Paweł 102  
 Paczuski Krzysztof 294  
 Paprocki Henryk 17  
 Parmenides 41, 243, 341  
 Paweł z Tarsu, św. 146, 148  
 Pawelec Dariusz 138, 355  
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 11, 15, 22, 23, 26, 30, 59-93, 221, 300, 320  
 Piątkowska-Stepaniak Wiesława 211  
 Picon Gaëtan 197  
 Pieńkosz Konstanty 126  
 Pitagoras 51  
 Platon 102, 103, 105, 132, 164, 331  
 Podraza-Kwiatkowska Maria 69, 117, 300  
 Pomorski Adam 255  
 Poprawa Adam 117, 125, 128, 138  
 Poradecki Jerzy 218  
 Potocki Jan 14, 24, 27, 37-58  
 Prokopiuk Jerzy 341  
 Przybylak Feliks 14  
 Przybylski Ryszard 97, 102, 108-112, 119-122, 124  
 Przybysławski Artur 238, 243
- Q**uincey Thomas de 238-240
- R**eiss Gisela 341  
 Reszke Robert 199, 341, 351  
 Rilke Rainer Maria 255, 256, 259  
 Ritz German 88  
 Rogoziński Julian 126  
 Rosset François 38, 40-42, 53, 55  
 Rousseau Jean Jacques 33  
 Różewicz Tadeusz 130, 326, 336  
 Rybczyński Aleksander 11, 23, 293-333, 355  
 Rymkiewicz Jarosław Marek 16, 23, 97-113, 115-176, 355  
 Rymkiewicz Wawrzyniec 159

**S**achse Joanna 254  
 Safona 30  
 Sarafian Richard C. 224  
 Sarna Paweł 335–355  
 Scheide Carmen 88  
 Scheler Max 119  
 Schubert Franz Peter 135  
 Schulz Bruno 236, 269, 313  
 Schweitzer Albert 123  
 Seneka (Seneca Lucius Annaeus) 103, 105  
 Serafinowicz Leszek zob. Jan Lechoń  
 Serafinowiczowa Maria 48  
 Sierny Tadeusz 355  
 Siomkajłówna Alina 60  
 Skarga Barbara 17, 18, 25, 27, 32, 322, 323, 329, 330  
 Skrzynecki Piotr 300  
 Sławek Tadeusz 273, 306  
 Sławiński Janusz 181  
 Słonimska Janina 159, 160  
 Słonimski Antoni 62, 159, 160, 162  
 Słucki Arnold 218  
 Sobolewska Anna 51  
 Stala Marian 117, 193  
 Stankowska Agata 345  
 Starowieyska-Morstinowa Zofia 61, 66, 73  
 Stawiczak Barbara (pseud.) zob. Barańczak Stanisław  
 Swoboda Tomasz 315  
 Szałasta-Rogowska Bożena 355  
 Szczepański Jan 10  
 Szymutko Stefan 38

**Ś**liwiński Piotr 45  
 Świeściak Alina 120, 136, 141

**T**atarkiewicz Anna 162, 301, 228, 336  
 Temple Robert K.G. 257

Teokryt 316  
 Teresa z Ávila, św. 236  
 Terlecki Tymon 40, 88, 92  
 Thomas Louis-Vincent 158  
 Thoreau Henry David 336  
 Tischner Józef 48  
 Tomasz, św. 133  
 Toussenet Alphonse 314  
 Triaire Dominique 38, 40–42, 53, 55  
 Trznadel Jacek 230–231  
 Turzyński Ryszard 102  
 Tuszyńska Agata 67  
 Tyburski Włodzimierz 18

**U**gniewska Joanna 211

**V**ermeer van Delft Jan 273

**W**ałkówna Hanna 254  
 Wasilewska Anna 38, 53  
 Wawrzek zob. Rymkiewicz Wawrzyniec  
 Weintraub Wiktor 40, 41  
 Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 111, 316  
 Wirpsza Witold 117, 123  
 Witwicki Władysław 102  
 Wojnakowski Ryszard 112, 231, 345  
 Wolny-Zmorzyński Kazimierz 211  
 Woźniak Marzena 126  
 Woźniak-Łabieniec Marzena 134, 166  
 Wyka Marta 43

**Z**akrzewska Wanda 102  
 Zaleski Marek 316  
 Zapolska Gabriela 77  
 Zavorský Ernest 124  
 Ziątek Zygmunt 211  
 Zielińska Barbara 88–91, 93  
 Zysk Tadeusz 270



Joanna Kisiel

Traces of loneliness  
On experiencing existence in poetry

Summary

The book *Traces...* constitutes a proposal of a thematic reading. It comprises eleven discussions on poems by Polish poets of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries linked by a motive of experiencing loneliness, appearing in poetry in very different entanglements, and realized differently, and, each time, inclining to re-asking questions on the relationship between literature and existence. The sense of metaphysical loneliness in the face of space and time hugeness, as well as ontological loneliness, associated with a non-transmission of an individual experience are determined by the leading themes of this volume.

Introduction preceding it, reflects on the existence of the experience of loneliness in poetry against a philosophical and cultural background. The specificity of the literature highlights its individual aspects, hidden in a unique style of the poetry in question, in the elements of the poetics, peculiarity of illustration or thematic choices. Lyrical representations of loneliness go in a direction of sensitivity and imagination of the authors in question each time.

A poem by Jan Lechoń, devoted to Jan Potocki, encodes poet's internal fears, his depressive and self-destructive tendencies and also projects his fate in a sense. Poetry by Maria Pawlikowska-Jasnorzewska hides a drama of experiencing body, fear of its imperfection and old age, as well as a record of experiencing femininity which constantly demands a seductive of game of covers. The poetry by these poets becomes a type of a cover of personal suffering not transmitted in any other way, and, at the same time, searching lyrical means of expressing the truth of individual existence.

Experiencing loneliness of an individual in the face of time boundlessness and attempts to cope with human definiteness are defined by an existential horizon of a poetic search by Jarosław Marek Rymkiewicz. Both

a classicistic utopia of a cultural existence and an obsessive tracing of mortal and post-mortal adventures of the body are in this poetry a search for the means of familiarizing ultimate loneliness, covered with a non-interpenetrative mystery.

Man's loneliness in the face of others and wit a feeling of his/her own mortality, intensified by sleepless experiences of the night in poems by Stanisław Barańczak, from *Chirurgiczna precyzja*, are dressed in an artistic form of villanelli trying to combine incomparable arrangements of the literature and existence with each other.

Poems by Ryszard Kapuściński, constituting an important margin of his reportage writings, emerges the sense of loneliness from lyrical records of the meeting with the world captured and familiarized when experiencing a journey. The journey, however, teaches us that nothing can be possessed. Giving the activity back to the world, we lose ourselves whereas the transcendence of impressions and the sense of the uncertainty of existence combine with a constant experience of loss and go assuredly in a direction of the horizon of death.

The sense of ontological loneliness undertakes an intriguing form in looking at the other, being a representative of a totally separate, individual world, closed in a non-transmittable experience. Both a meeting with a mystery of fate of people met in an exotic journey and a glimpse at mysterious representations of the figures in the pictures of painting masters start a lyrical story full of assumptions, approximations and distances which will never go beyond the mystery of the other person. Figures from Edward Hopper's canvas, referred to in an ecphrastic cycle by Feliks Netz, are almost model figures of loneliness of a non-transmittable existence, yet an intriguing mystery of a different internal world calls for making an attempt to understand and permeate it, trying to, at least to a small extent, overcome this loneliness.

Experiencing the literature, both writing and reading, in an existential perspective is always connected with taking a challenge of identity search out of the necessity marked by loneliness. Its traces can be found in unique lyrical worlds. In Aleksander Rybczyński's poetry, it accompanies his poetic character in his desire of freedom and world possession, his dream of a flight and love, in intensity of experienced moments of happiness and despair, in moving experiences of loss and mourning. In Paweł Sarna's poems, loneliness of a lyrical character is an extremely important component of his struggles with the world, in a mythic dimension taking on an imaginative form of element cognition and familiarity. This heroic attempt to order the world leads to getting to know oneself. Each time, lyrical representations

of loneliness co-create an original character of poetic worlds and a code of an individual existence written in them.

Traces of poems interpreted in this book go in a direction of separate poetic realities, individual imagination and sensitivity, diversified representations of a subject experience of existence. If the form of synthesis, a type of a monograph of poetic loneliness does not evolve from their combination, it is because of the fact that an individual, and, generally speaking, non-transmittable experience is encoded each time in a different way in an individual poetics of the poem.



Joanna Kisiel

## Tracce di solitudine Sullo sperimentare l'esistenza poetico

### Sommario

L'autrice di *Tracce...* propone una lettura tematica. Il problema della solitudine, che sta al centro delle undici indagini sui versi polacchi del XX e XXI secolo, si manifesta nella lirica in vari contesti, diversamente realizzato, rendendo ogni volta attuale la domanda sul rapporto tra la letteratura e l'esistenza. Il senso della solitudine metafisica di fronte all'immensità dello spazio e del tempo, nonché la solitudine ontologica, dovuta alla non comunicabilità dell'esperienza unitaria, sono il filo conduttore di questo volume.

L'introduzione al testo offre una riflessione sulla presenza lirica dell'esperienza solitaria nella prospettiva filosofica e culturale. La specificità della letteratura rileva i suoi aspetti individuali, nascosti nell'irripetibile stile dei versi, negli elementi poetici, nella peculiarità dell'immaginare o nelle scelte tematiche. Le rappresentazioni poetiche della solitudine guidano verso la sensibilità e l'immaginazione degli autori analizzati.

La poesia di Jan Lechoń dedicata a Jan Potocki codifica le angosce interiori del poeta, le sue inclinazioni depressive e autodistruttive, ma, in un certo senso, proietta anche la sua esistenza. Nelle liriche di Maria Pawlikowska-Jasnorzewska si nasconde un dramma dell'esperienza del corpo, il timore delle sue imperfezioni e della vecchiaia, come pure la trascrizione del vivere la femminilità che richiede un continuo e sensuale gioco di coperture. La poesia dei due autori diventa una sorta di velario, paravento del dolore personale altrimenti inesprimibile, è una ricerca delle modalità liriche per comunicare la verità dell'esistenza individuale.

Lo sperimentare la solitudine personale di fronte all'immensità del tempo nonché gli infiniti tentativi di far fronte alla finitezza umana rintracciano un'esistenziale orizzonte poetico delle ricerche di Jarosław

Marek Rymkiewicz. Con la sua poesia egli cerca di familiarizzare la solitudine finale, rivolta da un mistero inscrutabile, sia attraverso l'utopia classicistica di una permanenza culturale che attraverso una ricerca ossessionale delle peripezie mortali e postmortali.

Nelle liriche di Stanisław Barańczak raccolte in *Chirurgiczna precyzja* (*Precisione chirurgica*) la solitudine dell'uomo nei confronti degli altri e con la consapevolezza della propria mortalità intensificata dal passare della notte insonne si presenta sotto forma di un'elaborata villanella che vuole conciliare l'incomparabile ordine della letteratura e dell'esistenza.

Nelle poesie di Ryszard Kapuściński, che costituiscono un margine significativo nella creazione artistica del reporter, la solitudine emerge al di fuori delle trascrizioni liriche di incontri con il mondo che egli conquista e con cui prende confidenza attraverso il viaggio. Nello stesso viaggio impara però che non si può possedere nulla. Dedicando tutto l'agire al mondo, uno perde se stesso. La fugacità di impressioni e l'incertezza dell'esistenza accompagnano un'irrimarginabile ferita di essere privati, portando quindi inevitabilmente verso l'orizzonte della morte.

Il senso della solitudine ontologica viene esposto in maniera avvincente con la percezione dell'altro – rappresentante di un diverso mondo unitario, chiuso in un'esperienza incomunicabile. Sia l'incontro con il mistero della vita dei personaggi incontrati nel corso del viaggio esotico sia lo sguardo sulle rappresentazioni misteriose dei personaggi dipinti da grandi maestri mettono in movimento la narrazione lirica, piena di congetture, avvicinamenti e allontanamenti, che non riuscirà comunque a battere il muro del mistero dell'altro. I personaggi dei quadri di Edward Hopper, rievocati nella serie ecfrastica di Feliks Netz, sono figure quasi prototipiche della solitudine e dell'incomunicabilità. Ma l'intrigante segreto di un altro mondo interiore incita a provare a comprenderlo e invaderlo, per, almeno in parte, vincere la solitudine.

Sperimentare la letteratura – sia nello scrivere che nel leggere – nella prospettiva esistenziale significa anche accettare la sfida delle ricerche d'identità, per forza condizionate dalla solitudine. Le sue tracce si possono trovare negli irripetibili mondi lirici. Nelle poesie di Aleksander Ryczyński la solitudine accompagna il protagonista dei versi nel suo desiderio di essere libero e di possedere il mondo, lo accompagna nel sogno di volare, di amare, nell'intensità del vivere momenti felici e dolorosi, nelle commuoventi esperienze di perdita e di lutto. Nei versi di Paweł Sarna la solitudine del protagonista è un elemento importante delle sue battaglie contro il mondo, le quali, nella prospettiva mitica, sono una forma immaginaria per conoscere e addomesticare i principi elementari. Questo

eroico tentativo di ordinare il mondo porta alla conoscenza di se stessi. Le rappresentazioni liriche della solitudine co-creano il carattere originale dei mondi poetici e il codice dell'esperienza unitaria che ci si nasconde.

Le "tracce" lasciate nei testi guidano verso diverse realtà poetiche, verso immaginazioni individuali, sensibilità e rappresentazioni dell'esperienza esistenziale e soggettiva. Se il presente insieme di indagini non può definirsi una sintesi, una monografia poetica della solitudine, è perché l'esperienza unitaria e difatti non comunicabile viene ogni volta cifrata in maniera particolare in un'individuale poetica dei versi.



Redakcja  
KATARZYNA WIĘCKOWSKA

Projekt okładki i stron działowych  
WOJCIECH ŁUKA

Zdjęcie Autorki  
BEATA DZIANOWICZ

Skład i łamanie  
TOMASZ GUT

Copyright © 2011 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336  
ISBN 978-83-226-2063-2

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

---

Wydanie I. Ark. druk. 23,00. Ark. wyd. 19,0. Papier  
offset. kl. III, 90 g/m<sup>2</sup>                      Cena 26 zł (+ VAT)

---

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.

M. Rejnowski, J. Zamiara  
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław



Joanna Kisiel jest absolwentką polonistyki Uniwersytetu Śląskiego, pracuje w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego. Magisterium poświęciła poezji Ryszarda Krynickiego, doktorat – liryce Jana Lechonia. Jej zainteresowania koncentrują się głównie na sztuce interpretacji jako formie opisu świata i jednostki, a także na przemienności form lirycznych w XX wieku. Jest autorką monografii *Retoryka i melancholia. O poezji Jana Lechonia* (2001), a także zbioru interpretacji *Imiona lęku. Szkice o poetach i wierszach* (2009).

**Cena 26 zł (+ VAT)**

**ISSN 0208-6336**  
**ISBN 978-83-226-2063-2**